

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

LES PRINCIPES DE L'ÉNERGIE DE L'ACTEUR DE BARBA EXPLIQUÉS PAR LA THÉORIE DU PROCESSUS
CRÉATEUR D'ANZIEU ET APPLIQUÉS AUX DIFFÉRENTES COMPOSANTES DU
TESTAMENT DU COUTURIER

MÉMOIRE PRÉSENTÉ
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN THÉÂTRE

PAR
ANNICK LÉGER

AVRIL 2008

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Je remercie l'équipe du Théâtre La Catapulte qui a toujours accédé à mes multiples demandes d'informations et de pièces d'archives tournant autour de la production du *Testament du couturier*. Ils m'ont été d'un secours précieux dans la distribution d'un sondage qui devait servir une première ébauche de ma recherche.

Toute ma reconnaissance et mon admiration vont à l'auteur et au metteur en scène de la production au cœur de ma recherche. Michel Ouellette m'a témoignée une confiance sans borne en acceptant que je porte son testament théâtral à la scène, mais aussi en m'accordant quelques entretiens privés au cours desquels il a bien accepté de répondre à mes questions.

À mon collègue et confident privilégié, Joël Beddows, qui m'a proposé un défi de taille en me confiant l'interprétation de ce grand texte, j'adresse un remerciement particulier pour nos échanges et ses encouragements à terminer ma recherche.

Je remercie également Francine Dussault, secrétaire de la maîtrise de l'École supérieure du théâtre, pour son appui et sa bonne humeur chaque fois que j'ai dû la consulter.

À Michel Laporte, mon directeur de recherche, qui a fait preuve d'intelligence, de patience, de compréhension et de générosité au fil de nos rencontres, je dis un gros merci. Vous m'avez souvent redonné de cette énergie que je tentais tant bien que mal de cerner!

Je souligne le secours et l'appui de Claude, un être sans pareil, honnête et unique, qui m'a écoutée, lue, alimentée et orientée sans compter.

Finalement, à ceux que j'ai souvent délaissés pour me retrouver en tête à tête avec mon clavier – ma petite maman, ma famille, mes amis les plus chers, et tout particulièrement Linda – je vous remercie du fond du coeur! Sans votre appui, votre compréhension, votre écoute, votre affection et vos encouragements, je n'aurais sans doute jamais vu le bout du tunnel.

TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ	vi
INTRODUCTION	1
CHAPITRE I	
LES PRINCIPES DE L'ÉNERGIE DE L'ACTEUR DE BARBA EXPLIQUÉS PAR LA THÉORIE DU PROCESSUS CRÉATEUR D'ANZIEU	5
1.1 Théorie du processus créateur selon Anzieu : <i>Le corps de l'œuvre</i>	5
1.1.1 Survol des cinq phases du processus créateur selon Anzieu	6
1.1.2 Première phase : le saisissement	7
1.1.3 Deuxième phase : prise de conscience de représentants psychiques inconscients	9
1.1.4 Troisième phase : instituer un code et lui faire prendre corps	11
1.1.5 Quatrième phase : la composition proprement dite de l'œuvre	13
1.1.6 Cinquième phase : produire l'œuvre au-dehors	14
1.1.7 La réintégration du processus créateur dans l'œuvre	15
1.1.8 Distinction entre l'œuvre-produit et l'œuvre-processus	16
1.2 Le point d'observation et l'objectif de Barba	18
1.2.1 L'énergie de l'acteur et la pulsion libidinale à l'origine de la création	19
1.2.2 Survol des principes de l'énergie de l'acteur selon Barba	21
1.2.3 L'énergie de l'acteur au service d'un esprit dilaté	23
1.2.4 L'énergie de l'acteur au service d'un corps dilaté	28
1.2.5 L'énergie de l'acteur expliquée par la théorie d'Anzieu	30
1.3 Les limites des principes de l'énergie de l'acteur de Barba	33
CHAPITRE II	
LE TRAVAIL DU TEXTE SUR L'ACTEUR	36
2.1 Les particularités du <i>Testament du couturier</i>	38
2.1.1 L'équilibre dynamique dans la structure	40
2.1.2 La désorientation par les thèmes	49
2.1.3 Danse des oppositions et péripétie	50
2.1.4 Élimination des automatismes et précision	52
2.1.5 Résumé sur le texte	53
2.2 Le travail du texte sur l'acteur	55
2.2.1 Premières impressions	55
2.2.2 Pénétrer le cadre pour se saisir du code	57

CHAPITRE III	
LE TRAVAIL DE LA MISE EN SCÈNE SUR L'ACTEUR	59
3.1. La désorientation pour une lecture renouvelée d'un texte	59
3.1.1 La péripétie et la précision	62
3.1.2 L'équilibre dynamique	64
3.1.3 La danse des oppositions	66
3.1.4 L'élimination des automatismes	69
3.2 Le travail de la mise en scène sur l'acteur	71
3.2.1 Sensation de néant et de plénitude	71
CHAPITRE IV	
LES PRINCIPES DE BARBA ET LES PHASES D'ANZIEU DANS LE TRAVAIL D'INTERPRÉTATION	75
4.1 L'importance du code pour Barba et Anzieu	75
4.1.1 Le tai-chi : un code transposé	78
4.2 De la désorientation à la précision : l'institution d'un code	80
4.3 La mise en corps du code pour une présence dilatée	82
4.3.1 Une précision importante : l'énergie anima-animus	83
4.3.2 De la prise de conscience du corps dans l'espace à un équilibre dynamique	85
4.3.3 D'un équilibre dynamique à la danse des oppositions	88
4.3.4 L'élimination des automatismes	91
4.4 La réintégration du processus dans l'œuvre	94
CONCLUSION	97
APPENDICE I	
Tableau des principes de Barba expliqués par les cinq phases du processus d'Anzieu	103
APPENDICE II	
Croquis d'une étape de travail d'écriture de Michel Ouellette illustrant sa recherche de dynamisme dans la structure du <i>Testament du couturier</i>	104
APPENDICE III	
Premier croquis de l'auteur Michel Ouellette afin de cerner la dynamique de l'application d'une structure à partir d'un patron pour le <i>Testament du couturier</i>	105
APPENDICE IV	
Deuxième croquis de l'auteur Michel Ouellette afin de cerner la dynamique de chacun de ses personnages du <i>Testament du couturier</i> selon l'idée d'un patron	106
APPENDICE V	
Croquis figurant les différentes parties du corps attribuées par l'auteur Michel Ouellette à ses personnages du <i>Testament du couturier</i>	107

APPENDICE VI

Photographies de François Dufrene de la production du Théâtre la Catapulte de 2003 : mise en scène de Joël Beddows; éclairages et décor de Glen Charles Landry; costumes d'Isabelle Bélisle; interprété par Annick Léger.....	108
Photo 1 : Miranda en consultation avec le Docteur Corvin	109
Photo 2 : Flibotte en entretien avec Royal	110
Photo 3 : Royal à l'apogée de sa puissance	111
Photo 4 : Yolande	112
Photo 5 : Mouton qui bascule lentement dans la folie; il est alors habité du couturier	113
Photo 6 : Royal en douleur, pris au piège par Miranda et Flibotte	114
Photo 7 : Mouton et Royal aux prises avec leur folie respective à Lazarette	115
BIBLIOGRAPHIE	116

RÉSUMÉ

Attendue du public et recherchée par les comédiens, la présence de l'acteur sur scène demeure difficile à cerner. L'étude abondante d'Eugenio Barba sur l'énergie de l'acteur a permis d'identifier plusieurs de ses composantes. Ses six principes contribuent à structurer le travail de l'acteur dans sa construction de personnage et participent du même coup à rendre l'acteur plus présent sur scène. Toutefois, ils n'isolent que les résultats de cette énergie sans en préciser l'origine.

Expliqués à l'aide des cinq phases de la théorie du processus créateur de Didier Anzieu, les principes d'Eugenio Barba montrent que l'énergie de l'acteur correspond en fait à la pulsion libidinale contenue dans les représentants psychiques transférés de l'inconscient au préconscient. Ces représentants psychiques servent à élaborer un code unificateur que traduisent les choix multiples et complexes d'interprétation de l'acteur à l'aide des six principes en respectant une logique délicate jusqu'à réintégrer le processus. Cette pulsion libidinale, que Barba nomme énergie, alimente à la fois le processus de création tout en dynamisant la présence de l'acteur dans ses représentations publiques, et lui permet souvent de réintégrer le processus créateur dans l'oeuvre.

En ce sens, l'énergie de l'acteur et par extension, les principes qui l'expriment, ne s'appliqueraient pas uniquement à l'artiste de scène. Comprise en termes de pulsion libidinale, cette énergie soutient le dramaturge, le metteur en scène et les concepteurs d'un spectacle théâtral au cours de leur processus créateur. Ainsi, les six principes de Barba trouveraient donc une forme d'expression dans l'oeuvre respective de ces artistes du théâtre.

Pour faire suite à l'exposé théorique des six principes, la présente recherche propose une analyse pratique des composantes d'un même spectacle (texte, mise en scène, conceptions scénographiques et interprétation du *Testament du couturier*, production du Théâtre la Catapulte de 2003), afin de repérer l'équivalence de ces principes et d'en définir leurs dynamiques d'expression et d'en vérifier leur concordance aux cinq phases d'Anzieu.

MOTS-CLÉS : Énergie, processus créateur, inspiration, présence, talent, acteur, auteur dramatique, metteur en scène, concepteurs théâtraux.

INTRODUCTION

Qu'on les nomme talent, présence ou énergie, ces qualités essentielles à l'acteur demeurent évasives pour les uns comme pour les autres. Si pour certains ce sont des synonymes, pour d'autres, elles comportent des variantes difficiles à cerner et à définir. Eugenio Barba, anthropologue, praticien et théoricien du théâtre s'est longuement penché sur le sujet; il a observé et décortiqué ce qu'il nomme « l'énergie de l'acteur » dans toutes ses formes d'expression. Cette abondante recherche a livré plusieurs ouvrages qui dégagent les composantes directrices de ces précieuses qualités. Barba a identifié six principes regroupés sous deux catégories distinctes : ceux d'ordre psychique et ceux d'ordre physique qui, lorsque l'acteur les gère efficacement, lui servent à canaliser son talent, à dégager cette qualité de présence et cette énergie qui engage le spectateur dans la représentation.

Dans l'introduction de son livre *L'énergie qui danse* Barba précise l'objectif de sa recherche en ces termes :

L'anthropologie théâtrale ne cherche pas des principes universellement vrais mais des indications utiles. [...] Elle ne veut pas découvrir des « lois », mais étudier les règles de comportement. [...] L'anthropologie théâtrale, par conséquent, étudie le comportement physiologique de l'être humain dans une situation de représentation. Des acteurs différents, en des lieux et à des époques différentes, parmi les nombreux principes propres à chaque tradition se sont servis de quelques principes similaires. Retrouver ces « principes qui reviennent » est la première tâche de l'anthropologie théâtrale.

Les « principes qui reviennent » ne constituent pas la preuve de l'existence d'une « science du théâtre » ni de quelque loi universelle; ce sont des conseils particulièrement bons, des indications ayant une forte probabilité de se révéler utiles à la praxis scénique.¹

¹ Eugenio Barba, 1995. *L'énergie qui danse : l'art secret de l'acteur*. Trad. Eliane Deschamps-Pria. Lecture : Bouffonneries-Contraste. n°. 32-33. p. 8.

Bien que cette étude exhaustive explique les concepts que sont l'énergie, la présence et le talent, en en dégageant les éléments qui les expriment, elle n'en cerne toutefois pas les origines puisque ce n'est pas son but.

Les principes identifiés par Barba munissent donc l'acteur de bons conseils qui peuvent l'orienter dans son travail. La première catégorie regroupe les principes d'ordre psychique et lui propose des outils pouvant servir à une compréhension sensible et originale du texte. Ainsi, ce que Barba nomme le bagage « pré-expressif » de l'acteur est mis à profit dans son travail d'analyse du personnage à l'aide des principes tels que la désorientation, la péripétie et la précision de sa pensée. La deuxième série de principes comprend l'équilibre dynamique, la danse des oppositions et l'élimination des automatismes. Ces principes proposent des points de repère dans la construction physique du personnage, lesquels structurent le travail de l'acteur dans l'espace et le temps et lui permettent de tirer profit de ses tensions corporelles et de réinventer ses gestes.

Si ces six principes structurent en quelque sorte le travail de construction du personnage, nous croyons qu'ils doivent le faire en tenant compte du contexte dans lequel ce personnage évolue. Celui-ci existe d'abord dans le texte dramatique. Si, comme Barba l'affirme, l'acteur puise dans son bagage « pré-expressif » pour cerner l'intériorité du personnage, nous démontrerons que les principes psychiques relèvent autant de la compréhension du texte, de la maîtrise de la proposition de mise en scène, de l'utilisation efficace des composantes scénographiques, que des ressources techniques et émotives de l'acteur. Il en va de même pour les principes physiques : la présence et l'énergie de l'acteur ne s'avèrent que plus intenses si l'équilibre dynamique et la danse des oppositions se traduisent non seulement dans le corps de l'acteur mais également dans ses multiples rapports aux diverses composantes du spectacle.

Puisque Barba s'attarde surtout sur les principes d'ordre physique, l'application des principes psychiques demeure ambiguë. De plus, Barba ne situe jamais le travail et l'énergie de l'acteur dans son cadre intrinsèque, c'est-à-dire la représentation théâtrale composée de la scénographie, la mise en scène et le texte dramatique. Or, puisque l'interprétation d'un personnage pour les fins d'un spectacle ne peut se faire qu'en intégrant tous ces autres

éléments, il nous apparaît nécessaire d'étudier ces principes en tenant compte de toutes ces composantes. Enfin, l'anthropologue n'élabore pas sur ce qui génère ces « principes qui reviennent » et n'isole donc jamais l'origine profonde de cette énergie particulière qui, selon ses dires, « dilate l'esprit et le corps de l'acteur ».

La présente recherche veut élucider ces points afin de cerner l'origine de cette énergie de l'acteur, et mieux comprendre l'expression de ces principes psychiques, tout en resituant les six principes à l'intérieur de l'ensemble de la représentation théâtrale. Cette énergie particulière est-elle vraiment unique à l'acteur? Les principes identifiés par Barba s'appliquent-ils exclusivement à lui ou peut-on les adapter au travail de tous les artistes de la représentation théâtrale? Nous croyons qu'une meilleure compréhension de ces qualités évanescentes mais essentielles à l'acteur, qu'on les appelle talent, présence ou énergie, le munira d'une plus grande maîtrise de son processus créateur et de son art.

Notre recherche se propose donc d'étudier de façon empirique les principes identifiés par Barba à la lumière de la théorie du psychanalyste Didier Anzieu sur le processus créateur dans le dessein de préciser ce qui compose cette « énergie de l'acteur » et pourquoi les principes identifiés contribuent à son expression. La première partie sert de cadre méthodologique. Elle comporte les trois sections suivantes: un résumé des différentes étapes et notions-clés de la théorie d'Anzieu, la présentation des six principes de Barba suivie de leur explication par la théorie du processus de création et enfin, l'identification des limites des principes dans leur comparaison aux cinq phases de la théorie d'Anzieu. Ce cadre théorique nous permettra d'identifier, s'il y a lieu, les corrélations qui existent entre les principes de Barba et les différentes phases de la théorie d'Anzieu dans le travail de l'acteur, mais également dans celui du dramaturge, du metteur en scène et de l'équipe de scénographes.

Le volet empirique de notre recherche se consacre à l'analyse des différentes composantes d'une même expérience théâtrale : la production du *Testament du couturier* présentée par le Théâtre la Catapulte de 2003 à 2005. Cette deuxième partie se divise en trois sections. Le deuxième chapitre de cet ouvrage examine le texte dramatique alors que le suivant étudie la mise en scène et la scénographie du spectacle à l'aide des principes de Barba expliqués par la

théorie d'Anzieu. Enfin, le dernier chapitre analyse les dernières étapes du processus créateur de l'actrice en fonction des principes de Barba mis en parallèle avec la théorie d'Anzieu. Les premières phases du processus créateur (soit l'inspiration et le transfert des affects) sont présentées à la fin des chapitres qui traitent du texte et de la mise en scène afin de mieux saisir l'apport et l'impact de ces éléments-clés dans le travail de l'actrice.

CHAPITRE I

LES PRINCIPES DE L'ÉNERGIE DE L'ACTEUR DE BARBA EXPLIQUÉS PAR LA THÉORIE DU PROCESSUS CRÉATEUR D'ANZIEU

Ce chapitre se divise en trois parties. La première examinera les cinq phases de la théorie du processus créateur de Didier Anzieu. La deuxième présentera les grandes lignes des principes de l'énergie de l'acteur selon Barba en parallèle avec les réflexions et les observations d'Anzieu, afin d'expliquer comment et en quoi les principes de l'énergie de l'acteur reflètent la théorie du psychanalyste. La troisième partie dressera les limites des principes de Barba en rapport à la théorie d'Anzieu.

Dans un premier temps, nous résumerons donc le déroulement du processus créateur tel que l'a défini Didier Anzieu dans sa théorie, puis nous expliquerons l'activité et l'objectif de chacune des cinq phases du processus créateur. De plus, nous examinerons certains concepts-clés et précisions qu'apporte Anzieu sur l'art en général. Nous porterons ensuite notre attention sur les principes de l'énergie de l'acteur identifiés par Eugenio Barba, pour ensuite démontrer qu'ils peuvent être expliqués, en partie ou en totalité, par la théorie du processus de création d'Anzieu.

1.1 THÉORIE DU PROCESSUS CRÉATEUR SELON ANZIEU : *LE CORPS DE L'OEUVRE*

Dans son livre *Le corps de l'œuvre*, le psychanalyste Didier Anzieu formule et explique ses hypothèses sur les différentes étapes que parcourent tous les créateurs qui se consacrent à la production d'une œuvre artistique ou scientifique. Dans le dessein d'expliquer et d'appuyer ses observations, il donne plusieurs exemples d'analyses effectuées sur diverses réalisations littéraires. Son ouvrage se compose de trois parties. La première lui sert d'introduction générale aux origines de la création et présente comme exemple le cas de Sigmund Freud avec sa découverte de la psychanalyse. Elle lui permet de définir certains termes et concepts propres à la psychanalyse et essentiels à la compréhension des composantes de sa théorie et

d'expliquer qu'une œuvre de génie travaillera son public à un niveau plus profond. La deuxième section se consacre à la présentation méthodique et à la clarification des cinq phases alors que la troisième présente de multiples monographies qui vérifient les hypothèses de l'auteur tout en permettant au lecteur de mieux en comprendre l'application. Aux fins de notre propre recherche, nous présentons uniquement les deux premières sections.

Il nous apparaît important de souligner qu'Anzieu spécifie à deux reprises que ses réflexions se fondent presque exclusivement sur l'étude de romans et de poèmes. Les exemples exhaustifs qu'il donne à partir du travail scientifique de Sigmund Freud font exception à la règle. Et chaque fois, il soulève l'importance que des chercheurs vérifient la pertinence, l'ordre et les spécificités que pourraient comporter ces cinq phases en les transposant à d'autres formes d'art. Anton Ehrenzweig, qui s'est également questionné sur le processus créateur en examinant les domaines de la peinture, de la sculpture et de la musique dans son livre *L'ordre caché de l'art*, formule la même invitation à appliquer ses réflexions à d'autres disciplines artistiques.

Le théâtre, bien que mentionné à quelques reprises par l'un et l'autre dans leur ouvrage respectif, ne vient jamais appuyer leur raisonnement. Si Anzieu y fait quelques fois référence dans son livre (avec des pièces de Shakespeare, dont *Le roi Lear* et *Hamlet*), il le fait en traitant des textes dramatiques plutôt que de la mise en scène, la scénographie et l'interprétation de spectacles théâtraux. Nous démontrerons que sa théorie s'applique aussi à l'acteur dans sa construction de personnage, de même qu'au metteur en scène dans l'élaboration de sa lecture d'un spectacle.

1.1.1 SURVOL DES CINQ PHASES DU PROCESSUS CRÉATEUR SELON ANZIEU

Avant de s'attaquer à la définition et à l'explication formelle des composantes du processus créateur telles qu'il les a observées, Anzieu donne lui-même les grandes lignes des cinq étapes comme suit :

Le travail de la création parcourt cinq phases: éprouver un état de saisissement; prendre conscience d'un représentant psychique inconscient; l'ériger en code organisateur de l'oeuvre et choisir un matériau apte à doter ce code d'un corps; composer l'oeuvre dans ses détails; la produire au-dehors. Chacune comporte sa dynamique, son économie, sa résistance spécifiques.²

Cette brève énumération des différentes phases permet déjà d'entrevoir comment le processus créateur – qui germe dans l'inspiration – s'explique dans un premier temps par la psychanalyse et, dans un deuxième temps, s'exécute entre autres à l'aide de la sémiotique, qui contribue à sa mise en forme, ou comme préfère la désigner Anzieu, à la « mise en corps de l'œuvre ». On remarquera que dans ce résumé, le choix des verbes pour désigner le travail de chacune des étapes évolue du passif, pour les deux premières, à des activités plus concrètes pour les trois dernières. D'un état émotif et intérieur, le créateur passe donc à l'extériorisation par l'action, par la « mise en corps de l'œuvre ».

1.1.2 PREMIÈRE PHASE : LE SAISISSEMENT

Selon Anzieu et du point de vue du fonctionnement psychique, le saisissement enclenche brusquement une dissociation ou une régression du Moi, mais de façon temporaire et partielle. Ces qualités spécifiques de ce type de dissociation distinguent la phase de saisissement des désordres mentaux qui se présentent aussi à travers le même type de dysfonctions psychiques. C'est donc dire que le processus créateur comporte certains risques pour celui qui se soumet à cette forme de dissociation. Parce que certaines « fonctions du Moi conscient [...] restent actives et assurent le maintien de l'attention, de la perception et de la notation [...] »³, le créateur parvient à composer avec l'angoisse, la honte et/ou la culpabilité (de faire face à ses fantasmes et affects intenses) qui accompagnent cet état particulier. De plus, cette part du Moi qui demeure consciente s'affaire également à s'auto-observer afin de transférer ce matériel inconscient vers le préconscient dans le dessein éventuel et le désir de l'employer pour créer l'oeuvre. Cette capacité différencie aussi le créateur « de l'homme

² Didier Anzieu. 1981. *Le corps de l'œuvre*. Paris : Gallimard. p. 93.

³ *Ibid.*, p. 95.

ordinaire, exposé comme tout le monde à des expériences momentanément dissociatives et régressives mais qui [...] ne les exploite pas. »⁴.

Au cours de cette première étape, le Moi conscient du créateur qui demeure lié à la réalité perçoit la suractivité de sa propre conscience tout en acceptant la passivité du reste de sa personne. Il doit s'abandonner à ce sentiment étrange de dépersonnalisation temporaire accompagné d'une sensation de flottement, pour s'ouvrir à l'inconnu et à l'imprévisible malgré l'angoisse et la honte qu'il éprouve face à ses propres affects contenus dans ce matériel refoulé qui se révèle à lui. Ces sentiments d'angoisse et de culpabilité témoignent de son désir de résister au changement de pensée et de réalité qui s'opère. Ces émotions vives et réelles agissent comme des mécanismes de défense et confirment que le créateur s'expose à un risque probant au cours de cette régression dissociative. Mais c'est là le prix à payer afin de déboucher sur « un nouvel ordre », comme l'affirme de M'Uzan, cité par Anzieu. Car c'est justement ce nouvel ordre qui permet de revisiter et de rafraîchir les mythes, de recréer le monde, de se saisir et d'être saisi d'une vision nouvelle de choses et d'expériences connues et usées. Ce nouvel ordre ouvre la voie à ce qu'Anzieu appelle le « décollage créateur ». La phase de saisissement sert donc de piste d'envol au processus créateur.

La description que fait Anzieu de ce que ressent le créateur à cette étape, de même que toutes les idées qu'il emprunte à d'autres sur le sujet évoquent toutes une perspective nouvelle de la réalité, tant intérieure qu'extérieure. L'expression « décollage créateur » offre un bel exemple visuel de l'expérience : en vol, l'homme voit la terre différemment, il la découvre à partir d'un point de vue qu'il ne peut pas adopter au quotidien. S'il reconnaît sa maison, son quartier et sa ville, chacune de ces choses lui révèle une face habituellement cachée et inaccessible. La réalité dont se saisit le créateur – et donc le sujet qui sera au cœur de l'œuvre – ne change pas, c'est le point de vue adopté (qui amorce le processus et nourrit le créateur dans sa démarche de création) qui semble transformer l'objet par le changement provoqué dans la perception renouvelée de l'objet par le créateur.

⁴ *Ibid.*, p. 96.

Soulignons enfin que si une situation de crise mène souvent à cet état de transe, Anzieu prend soin de spécifier que « Le créateur peut, avec l'expérience, aussi bien en provoquer le retour qu'y mettre fin. »⁵ Ainsi, Anzieu permet de supposer que si les premières expériences du genre sont accidentelles, un créateur, qui a déjà éprouvé ce genre de dissociation régressive créatrice, pourrait, à l'aide de moyens personnels, déclencher ou recréer des circonstances, qui le disposent à cette première phase.

1.1.3 DEUXIÈME PHASE : PRISE DE CONSCIENCE DE REPRÉSENTANTS PSYCHIQUES INCONSCIENTS

Le Moi dédoublé, et plus précisément la part consacrée à l'auto-observation, s'active ensuite à déplacer le matériel refoulé – qu'Anzieu appelle le représentant psychique⁶ – de l'inconscient vers le préconscient. D'habitude, le préconscient ne permet pas ce type de transfert entre les deux espaces de l'appareil psychique, séparés par la censure, sans en transformer le contenu. En ce cas précis, il importe cependant que le déplacement du ou des représentants psychiques s'effectue « tout en préservant leur organisation dynamique »⁷.

Cette deuxième phase se définit par le tissage de liens multiples à d'autres types de représentants psychiques qui confirment la présence d'une activité propre à la création.

Dans ce nouveau lieu psychique, ce ou ces représentants développent leurs potentialités jusqu'à bloquées ou inexercées et ils y sont soumis à l'activité, propre au Moi préconscient, d'établissement de liens avec d'autres représentants psychiques, notamment avec des représentants de mots ou d'autres formes symboliques. S'ils entrent seulement dans des réseaux associatifs, le sujet en reste au jeu et à la créativité. Mais s'ils fonctionnent comme schèmes directeurs de toute une complexité, une pluralité, une multidimensionnalité de réseaux associatifs, le sujet s'achemine vers la phase suivante, celle d'une véritable création.⁸

⁵ *Ibid.*, p. 101.

⁶ Anzieu définit cet élément important du processus créateur à la page 108 de son livre : « [...] une représentation mentale refoulée d'une pulsion jugée dangereuse par le Moi [...] »

⁷ *Ibid.*, p. 107.

⁸ *Ibid.*, p. 108.

À l'intérieur de ce schème directeur, on retrouvera également des traces de l'étape du saisissement, telles que des formes de dissociations, de régression, de dépersonnalisation et de sentiment d'étrangeté.

La conscientisation des représentants psychiques peut également ne pas se produire du tout en raison des profonds sentiments de honte et de culpabilité rattachés au matériel refoulé d'origine. En outre, parce que l'homme, créature d'habitudes, tend à se méfier et à résister au changement, son expérience de vie et son savoir cumulé peuvent également interférer dans cette partie du processus, voire même en empêcher l'exécution.

Pour contrecarrer cette résistance ou les doutes qui surviennent, si cette deuxième phase s'effectue en totalité, le créateur aura recours à un ami.

Ce confident privilégié et unique partage avec le créateur une complicité qui lui est essentielle. Cette entente profonde doit se vivre sur plusieurs points, mais non sur tous, afin que la différence d'opinion permette un échange honnête et objectif qui valide l'inspiration du créateur.

L'ami(e), par ses réactions spontanées, garantit la validité – car ils résonnent en lui ou en elle profondément – des représentations psychiques archaïques dont le créateur lui soumet la saisie qu'il vient d'opérer. Ceux-ci, étant reconnus et partagés, commencent d'acquiescer pour leur découvreur une réalité objective. Ce soutien apporté par l'ami(e)-témoin donne au créateur la confiance nécessaire envers sa propre réalité psychique interne pour contrebalancer son premier mouvement de défiance (persécutive ou dépressive) envers celle-ci.⁹

À l'instar de la mère qui, par ses soins multiples et généreux, procure à son nourrisson l'illusion que l'univers extérieur s'accorde à ses volontés, l'ami apporte au créateur un confort narcissique similaire. Cette illusion s'avère essentielle puisqu'elle permet au créateur de transmuter une partie de « sa réalité subjective en une réalité externe »¹⁰ et ainsi,

⁹ *Ibid.*, p. 114.

¹⁰ *Ibid.*, p. 114-115.

progresser à la prochaine phase qui amorce le début de la création et de l'extériorisation de l'œuvre.

Bref, l'ami rétablit l'équilibre entre la réalité extérieure et objective, et la réalité psychique et subjective du créateur. Dans son for intérieur, le créateur idéalise souvent une personne de son entourage immédiat et de laquelle il désire obtenir approbation, reconnaissance et amour. Ce personnage intérieur, dont le discours tend à être négatif et dépréciatif, place le principe de plaisir en opposition avec le principe de réalité du créateur. Cette opposition, qui favorise souvent le discours négatif de ce « public intérieur »¹¹ et critique, se voit contrecarrée par le confident privilégié.

1.1.4 TROISIÈME PHASE : INSTITUER UN CODE ET LUI FAIRE PRENDRE CORPS

Comme nous l'avons indiqué plus haut, les deux premières phases se déroulent essentiellement dans une forme de passivité puisque l'activité est intérieure : il s'agit de l'inspiration. À la troisième phase, le processus créateur amorce l'étape plus active qu'est la production de l'œuvre comme telle. Cette étape tourne autour de deux opérations distinctes que le créateur devra cependant lier étroitement : l'élaboration du code et la mise en corps de ce code. S'il arrive que ces deux éléments se construisent simultanément, un laps de temps peut également séparer le premier du second.

À partir du matériel refoulé maintenant accessible et bien installé dans le préconscient, le créateur élabore un code dont la solide logique interne servira de noyau central à l'œuvre. Pour que se forme cette nouvelle logique, le créateur doit prévoir les conséquences et les transformations de ce code en le transposant dans une forme matérielle qui convient à ses visées artistiques. Il y parvient si le représentant psychique à la base du code sert ce dernier et s'y intègre en tant qu'élément central essentiel plutôt qu'anecdotique et qu'il participe à structurer méthodiquement une suite de potentialités envisageables par le créateur.

¹¹ *Ibid.*, p. 115. Expression qu'emprunte Anzieu à M'Uzan pour désigner ce personnage idéalisé.

Pour que la mise en corps du code accouche d'une œuvre d'art originale, le code et le matériau dans lequel il est transposé doivent répondre à des critères particuliers. Si le créateur opte pour l'emploi d'un code familier, il doit pouvoir le renouveler en le modelant à l'intérieur d'une forme ou d'un matériau qui lui est habituellement étranger : « L'oeuvre reste banale si le code qui la produit opère dans un corps où il est naturel qu'il fonctionne. L'originalité réside, entre autres, dans l'effet de distance (et de surprise consécutive) entre le corps de l'oeuvre et le code. »¹² Un peu plus loin dans cette section, Anzieu précise et complète ses réflexions sur l'importance et la dynamique conflictuelle qui se joue au niveau psychique entre le code et le matériau choisi :

Si l'oeuvre n'est que l'application, correcte et laborieuse, d'un code établi à un matériau familier, elle est banale; le Moi s'est conformé à un des systèmes de pensée du Surmoi. L'oeuvre littéraire originale infléchit l'utilisation du code dans le sens des intérêts et des revendications narcissiques et grandioses du Moi idéal : elle fusionne en une symbiose triomphante des codes éloignés; elle oppose à un code un autre code, qui fait dérailler le fonctionnement du premier; elle tire d'un code des conséquences imprévues, qui vont jusqu'à se retourner contre lui; elle se sert d'un code commun pour affirmer l'individualité, la singularité de l'auteur. Le Moi, une fois de plus, satisfait, dans la création, deux maîtres : le Moi idéal qui veut que le sujet soit un et tout, et le Surmoi qui exige ordre et contraintes. En s'emparant d'un code commun pour l'infléchir dans un sens personnel ou en s'inventant un code singulier à ses mesures, le Moi accomplit trois opérations : il achève d'intérioriser le Surmoi comme instance régulatrice; il se défend des contraintes du Surmoi en s'appropriant et en retournant contre celui-ci une de ses armes (la nécessité de se plier à des codes); enfin il affirme son sentiment d'être une personne singulière en construisant une oeuvre absolument originale sur un code à la limite unique : ce que les sémioticiens appellent - rappelons-le - un « idiolecte ». ¹³

Notons que toutes ces précisions sur le choix du code et de sa mise en forme dans un corps précis indiquent la présence et l'importance d'une dynamique d'opposition, entre le Moi idéal et le Surmoi, qui tend à promouvoir l'élimination des automatismes au niveau de la pensée.

Puisque « [...] l'expression qualitative de la quantité d'énergie pulsionnelle et de ses variations. »¹⁴ ou affect est étroitement lié au représentant psychique révélé lors du

¹² *Ibid.*, p. 118.

¹³ *Ibid.*, p. 124.

¹⁴ J. Laplanche et J.-B. Pontalis. 2002. *Vocabulaire de la psychanalyse*. Paris : Quadrige. p. 12.

saisissement, nous comprenons qu'il traverse la frontière, ouverte par la levée temporaire de la censure, en accompagnant l'élément refoulé dont le créateur prend conscience à la deuxième phase.

[...] l'artiste subit ou exerce une forte stimulation pulsionnelle, laquelle déborde quantitativement la première censure, localisée par Freud entre l'inconscient et le préconscient, et suralimente l'activité de liaison et de symbolisation de cette dernière instance psychique. Il lui faut alors créer pour décharger une tension fantasmatique, un excès anxiogène de représentations inconscientes et préconscientes. »¹⁵

Cette « surabondance pulsionnelle », telle que la nomme Anzieu, appuie et nourrit le Moi idéal dans son conflit avec le Surmoi. Cette énergie pulsionnelle qui accompagne le représentant psychique servirait donc de soutien, tout au cours du processus créateur, afin de composer avec les demandes excessives que ce processus exige à chacune des étapes de son développement.

En plus de la longue explication de la mise en corps du code que donne Anzieu dans ce chapitre, le psychanalyste consacre aussi une section considérable au code lui-même. Il tente alors de recenser et de classifier les différentes grandes familles de codes et de sous-codes. Ce faisant, il en donne plusieurs exemples et explique abondamment la définition et la fonction des codes eux-mêmes. Nous n'élaborerons pas sur cette documentation puisque, d'une part, bon nombre de ces codes ne s'emploient pas au théâtre, et que d'autre part, leur recensement n'apporte rien de plus à notre problématique.

1.1.5 QUATRIÈME PHASE : LA COMPOSITION PROPREMENT DITE DE L'ŒUVRE

Comme son titre l'indique, elle constitue la phase la plus active de toutes du point de vue physique, celle de la production de l'œuvre comme telle dans une forme concrète. Selon Anzieu, cette étape tient davantage de la corvée, à tout le moins pour certains, que de l'acte créateur à proprement parler bien qu'elle puisse parfois relancer l'inspiration.

¹⁵ Didier Anzieu. 1981. *Le corps de l'œuvre*. Paris : Gallimard. p. 109.

Si, chez certains artistes et scientifiques, le travail créateur peut ne pas dépasser la troisième phase (comme c'était le cas pour Mozart), pour bien d'autres, cette quatrième étape représente une grande part de leur labeur. Dans ce deuxième cas, sans doute plus fréquent, cette étape cruciale en est une de compromis : « [...] le conflit fondamental du créateur entre Moi idéal et Surmoi se poursuit activement pendant cette quatrième phase. Il se joue principalement sur le travail du style. »¹⁶ Les remords et les doutes contraignent le créateur à se documenter, à multiplier les essais et les versions, à retoucher son texte ou à le réviser en entier. Si le créateur parvient à surmonter le sentiment de culpabilité, ces hésitations et ces formes de résistances instaurent le style propre du créateur et servent à mieux structurer l'ensemble de l'œuvre.

1.1.6 CINQUIÈME PHASE : PRODUIRE L'ŒUVRE AU-DEHORS

Nous avons affirmé précédemment que les trois dernières phases du processus créateur relevaient davantage des activités physiques, et cette cinquième et dernière phase en est une beaucoup plus physiquement engageante qu'elle n'y paraît à première vue. Peu importe la forme de sa distribution au public (soit la publication des œuvres littéraires, l'exposition des arts plastiques, les concerts musicaux et les représentations des arts de performance), chacune de ces activités se vit comme un accouchement pour le créateur de l'œuvre dorénavant livrée au vu et au su de tous.

Pour parvenir à la mise au monde de son œuvre, le créateur doit d'abord accepter que le processus qui lui a donné corps se termine, ce qui signifie qu'il ne la retouchera plus et qu'il s'en sépare définitivement. S'il souhaite qu'elle devienne une œuvre d'art originale pour obtenir la reconnaissance ou l'approbation de ses pairs ou encore pour en tirer une gratification artistique ou une récompense financière, il doit la produire à l'extérieur. Du même coup, il doit s'ouvrir à la critique avisée comme à l'appréciation générale du public.

¹⁶ *Ibid.*, p. 126.

Si un tel enchaînement des événements s'avère inévitable et souhaitable pour la plupart des gens, ne serait-ce qu'en raison des énergies investies par son auteur pour parvenir à ses fins, ce dernier peut éprouver une profonde résistance à cette étape finale, jusqu'à la retarder au-delà de sa mort. Cette résistance se comprend mieux lorsque l'on prend en considération le risque impliqué dans la réception éventuelle, et potentiellement sévère, d'une œuvre pourtant minutieusement conçue et mûrie au prix de maints efforts et d'investissements psychologique, émotif et physique considérables. Toutefois, quelques créateurs s'opposent à cette dernière étape finale et décisive pour d'autres motifs.

Certains d'entre eux redoutent moins les critiques acerbes que de mettre un terme à cette relation intense et intime qu'ils ont, en quelque sorte, entretenue avec cette œuvre qui réclame son indépendance. Question de contrer ou de repousser l'accouchement, quelques-uns retravaillent l'œuvre indéfiniment alors que d'autres se refusent à y apposer la touche finale et décisive. Dans l'un et l'autre cas, le créateur cherche à éviter le deuil et le vide de l'œuvre complétée.

1.1.7 LA RÉINTÉGRATION DU PROCESSUS CRÉATEUR DANS L'ŒUVRE

Alors qu'il s'abandonne à chacune des étapes du processus de création, le créateur prend plus ou moins conscience de toutes ces phases, ne serait-ce qu'intuitivement, par le biais de son préconscient. Cette semi-conscience l'entraîne à transposer, d'une façon figurée et symbolique, l'une ou l'autre, ou encore, plusieurs de ces phases et des états ressentis au cours du processus de création. Ainsi, le saisissement, la prise de conscience, l'instauration d'un code, la création de l'œuvre et même son expulsion peuvent apparaître ou transparaître, dans le produit final, sous différentes formes et par différents moyens.

Puisque ces réintégrations partielles des phases distinctes du processus créateur sont non seulement d'un nombre indéfini et varié dans leur forme, selon les disciplines et leurs adeptes, il est impossible, même pour Anzieu, d'en faire le recensement exhaustif. Puisque l'objectif de cette recherche consiste à expliquer les principes de l'énergie de l'acteur par la théorie du processus créateur, nous nous proposons de retarder la présentation d'exemples de cette réintégration – pris à même les composantes du spectacle mis à l'étude dans ce mémoire

– au moment où nous analyserons le texte, la mise en scène et l'interprétation du *Testament du couturier* tel que produit par le Théâtre la Catapulte. De cette façon, les exemples donnés seront non seulement plus clairs et précis, mais ils permettront également de mieux transposer l'approche psychanalytique d'Anzieu et la conception anthropologique de Barba sur la création et l'énergie qui la soutient.

1.1.8 DISTINCTION ENTRE L'ŒUVRE-PRODUIT ET L'ŒUVRE-PROCESSUS

Anzieu explique également qu'à cette première construction qui possède sa valeur propre et réelle, et que le psychanalyste nomme l'« œuvre-produit », s'intègre ou s'imbrique une deuxième création, plus ou moins volontaire. Par la réintégration des phases du processus de création dans l'œuvre, le créateur donne aussi naissance à une œuvre-processus, qui se produit et s'explique par les deux niveaux de représentation propres à l'art :

L'art est au premier degré une représentation (que ce soit du monde réel ou des mondes imaginaires). Mais l'œuvre est aussi au second degré une représentation de ce pouvoir de représentation propre à l'art. Et c'est cette représentation du second degré qui permet à l'artiste [...], de décoller de ce qui se présente comme réel pour construire des univers intelligibles [...].

L'insertion, dans l'œuvre en train de se faire, de représentations du processus créateur qui l'engendre correspond à une propriété de l'appareil psychique qui est de se donner des représentations de son propre fonctionnement [...] Cette propriété, [...] l'œuvre la reprend à son compte en la complexifiant, puisque le créateur intègre dans le corps de son œuvre, [...] non seulement des aspects de son propre appareil psychique, mais des aspects des appareils psychiques des destinataires, que le créateur intentionnalise comme public potentiel et dont il se représente par avance les réactions.¹⁷

Ainsi, le destinataire de l'œuvre – le public éventuel pour lequel l'œuvre a été construite – se voit intégré par le créateur dans sa construction. De ce point de vue, on estime que l'œuvre s'avère réussie quand le public, en percevant cette illusion autoréflexive, se retrouve en elle.

¹⁷ *Ibid.*, p. 137.

Signalons de plus, que cette illusion « sert de fondement général aux illusions particulières à chaque art [...] »¹⁸ pour les œuvres dites réalistes.

Dans le cas des œuvres qui cherchent à construire d'autres mondes possibles que des mondes connus, comme l'indique Anzieu, un autre type d'illusion entre en ligne de compte : l'illusion de la totalisation.

Le créateur de telles œuvres croit qu'il peut par le contenu, par la composition, par le style y exprimer tout de lui, de son expérience du monde, de sa vie présente, de son passé, de l'histoire de la culture dont il est ou dont il s'est fait le dépositaire, voire de celle de l'humanité ou du cosmos.¹⁹

Cette impression de totalité provient de la reprise de contact direct du créateur avec son Soi psychique originaire amené par les dissociations et les régressions de la première phase. Celles-ci permettent en quelque sorte à l'œuvre de se dédoubler à son tour (rappelons qu'à la phase de saisissement, le Moi se dédouble afin d'avoir accès à l'inconscient tout en s'auto-observant) ou, comme l'explique Dewey cité par Anzieu, d'être « à la fois elle-même et l'univers, l'univers dans une forme individuelle et une forme individuelle en tant qu'univers. »²⁰

Pour paraphraser Anzieu, le Soi psychique originaire se caractérise par deux sentiments : celui d'être unique et celui d'être infini. Cela permet à l'œuvre de présenter le contexte social et l'histoire de tout homme en offrant l'univers et la vie d'un seul individu. Ainsi, la double forme de l'œuvre jumelée à sa double capacité de représenter tout en se représentant elle-même, confère au créateur (ou l'émetteur) le pouvoir de communiquer l'incommunicable, et du coup, munit le public (ou récepteur) de la possibilité de percevoir cet incommunicable. Anzieu résume d'ailleurs l'impact et la puissance de cette illusion de totalisation en ces termes : « Tantôt l'œuvre est une vision unique d'un tout radicalement différente d'autres

¹⁸ *Ibid.*, p. 138.

¹⁹ *Ibid.*, p. 138.

²⁰ *Ibid.*, p. 138.

visions également uniques de ce tout, et tantôt l'œuvre est le tout des visions possibles d'une réalité unique. »²¹

La réintégration du processus créateur dans l'œuvre, jumelée aux deux niveaux de représentation de cette dernière, agit fortement sur le public. du produit artistique. Au terme de ce processus qui remue intensément toutes sortes d'affects et de pensées chez son créateur, travaillé par l'œuvre alors qu'il s'acharne à lui donner une forme, cette œuvre, une fois mise au jour, éveillera et hantera les pensées profondes de ceux qui se pencheront dessus. Ainsi, certaines œuvres littéraires et picturales provoquent des réactions et émotions intenses parmi le public et ce, peu importe qu'il apprécie ou non l'œuvre d'un point de vue esthétique.

1.2 LE POINT D'OBSERVATION ET L'OBJECTIF DE BARBA

Eugenio Barba, praticien et théoricien d'anthropologie théâtrale, explore avec une attention soutenue le travail des interprètes de multiples formes d'arts de représentation propres à diverses cultures. S'il tire des exemples à partir de toutes les sphères de l'art scénique, de l'opéra au mime, l'essentiel de ses propos décompose et analyse les dénominateurs communs aux types multiples de danses et de traditions théâtrales, tant orientaux qu'occidentaux. Ses réflexions sur le sujet, comme celles de ses étroits collaborateurs, se retrouvent dans différents volumes. Notre recherche ne repose que sur certains de ses nombreux ouvrages, plus précisément ses deux dictionnaires d'anthropologie théâtrale, *Anatomie de l'acteur* et *L'énergie qui danse* ainsi que ses contributions au numéro 15/16 de la revue *Bouffonneries* intitulé *L'énergie de l'acteur*. Tous ces textes ont été publiés au cours des quatorze années suivant la parution de l'ouvrage d'Anzieu en 1981.

À partir d'un point de vue anthropologique et de façon empirique, Barba dissèque dans ses moindres détails un élément-clé du produit performatif des artistes de la scène dans le dessein

²¹ *Ibid.*, p. 140.

spécifique de cerner l'énergie de l'acteur²². Il vise ainsi à retracer le parcours et l'expression de cette énergie dans le travail de l'acteur afin d'en dégager les règles et les principes qui la gèrent le plus efficacement possible. Car au théâtre, la bonne gestion de l'énergie par l'acteur s'associe étroitement à sa qualité de présence sur scène, présence résultant de la dilatation de son corps et de son esprit.

1.2.1 L'ÉNERGIE DE L'ACTEUR ET LA PULSION LIBIDINALE À L'ORIGINE DE LA CRÉATION

La qualité de présence – que certains appellent le talent – en plus de générer et de maintenir l'attention du public, contribue aussi à faire admettre et apprécier de ce dernier, le personnage que l'acteur incarne, de même que toute l'illusion théâtrale du spectacle. Soulignons que l'illusion théâtrale compte parmi les illusions fondamentales propres à chaque forme d'art auxquelles se référait Anzieu dans la section de l'œuvre-produit et l'œuvre-processus²³. Le talent de l'acteur, ou la gestion efficace qu'il fait de son énergie, invite le spectateur à se reconnaître dans le personnage qu'il incarne. Cette conséquence directe du jeu de l'acteur sur le spectateur permet donc d'affirmer que l'acteur contribue directement à rendre l'illusion d'autoréflexion contenue également dans le texte dramatique et la mise en scène.

Le personnage constitue l'œuvre ou le produit artistique de l'acteur, qui doit, contrairement à bon nombre d'autres créateurs, livrer, et donc recréer soir après soir la même œuvre-produit à l'intérieur d'une autre œuvre-produit (la mise en scène), elle-même issue et intimement liée à une œuvre-produit à l'origine du spectacle (le texte dramatique) qui encadre cette mise en abyme d'œuvres et de produits. Les soirs de grâce, l'acteur porté par l'inspiration, elle-même nourrie de l'état de crise qu'amène le trac, livre non seulement son personnage, soit l'œuvre-produit, mais aussi l'œuvre-processus puisqu'il refait et réintègre le parcours créateur qui a donné son œuvre. En d'autres occasions, quand l'inspiration lui vient moins facilement,

²² Précisons que si Barba désigne indifféremment par ce terme le danseur, le mime et l'interprète de théâtre, dans ce mémoire, nous l'employons dans un cadre uniquement théâtral en désignant l'artiste qui livre un personnage tiré d'un texte dramatique.

²³ Voir explications du terme à la page 12, section 1.1.8.

l'acteur doit tout de même livrer son produit. Dans un cas comme dans l'autre, nous croyons qu'il s'agit de la même énergie qu'étudie Barba. L'acteur canalise d'abord cette énergie dans le processus de création du personnage pour en faire la livraison éventuelle au public. En représentation, l'énergie de l'acteur sert possiblement et occasionnellement deux fonctions à la fois : elle soutient la présence de l'acteur alors en représentation devant public et continue à nourrir l'acteur qui peut choisir de demeurer en processus de création de son œuvre en même temps qu'il livre son produit.

Bien qu'il travaille au vu et au su de ses collègues et du metteur en scène, l'acteur n'en n'est pas encore tout à fait à la phase de production extérieure de l'œuvre lors des répétitions. L'erreur et les retouches lui sont alors toujours permises du moment qu'il s'investit pleinement dans cet exercice d'exploration du personnage et du cadre qui le présente (texte et mise en scène). Il peut donc revoir ses choix de départ; proposer d'autres façons d'aborder et de rendre son personnage; préciser ses gestes et les intonations qu'il donne à sa voix; etc. Bref, il demeure en pleine composition de l'œuvre, soit à la phase quatre du processus d'Anzieu.

Mais pour le bien du spectacle à venir, les répétitions visent d'abord à diriger le travail de l'acteur dans sa compréhension du texte dramatique et à intégrer ce travail à la lecture plus pointue qu'en fait le metteur en scène. Son exploration personnelle des formes que peut prendre son personnage, jumelée à l'objectif d'assimilation et d'unification de sa collaboration aux nombreuses composantes du spectacle à venir (qui proposent elles-mêmes leur propre code), nous laisse croire que les répétitions incluent aussi, et sans doute d'abord, la troisième étape de la théorie d'Anzieu, soit la mise en corps du code.

Puisque les autres collaborateurs (autres acteurs, scénographes, metteur en scène, etc.) s'affairent eux-mêmes à l'élaboration de leur œuvre-produit respectif au cours des répétitions, l'énergie que l'acteur déploie au cours de cette période semble concorder à celle qui alimente le processus de tous les créateurs, soit la pulsion libidinale dont parle Anzieu

dans sa théorie. Et comme l'acteur est tenu de reproduire la même œuvre à chaque représentation²⁴ et donc de livrer son œuvre-produit au public à partir des mêmes moyens, l'énergie que perçoit alors le public (qui peut ou non la qualifier de présence ou de talent) ne peut, elle aussi, qu'être issue de cette pulsion libidinale à l'origine du processus créateur de l'acteur²⁵. Conséquemment, lorsque Barba remonte les traces de l'énergie de l'acteur en cherchant à définir ce qui attribue à l'artiste de scène cette qualité de présence tant désirée, il refait également le parcours inverse du processus créateur qu'effectue l'acteur. Or donc, ce que Barba désigne par l'expression « énergie de l'acteur » correspond en fait, du moins sur plusieurs points, à la pulsion libidinale de la théorie d'Anzieu.

1.2.2 SURVOL DES PRINCIPES DE L'ÉNERGIE DE L'ACTEUR SELON BARBA

Selon Barba, un acteur attire et maintient sur lui l'attention du spectateur en dilatant son corps et son esprit. Cette dilatation, qui se traduit dans une présence scénique plus dense, s'obtient à l'aide de six principes de base. Trois de ces principes servent à orienter la pensée dans un travail original de la perception et de la compréhension du personnage et de son contexte dramatique, alors que les trois autres visent l'expression physique et dynamique de cette vision du personnage à l'intérieur du cadre scénique créé par le metteur en scène et l'équipe de créateurs.

Barba a effectué sa recherche à partir d'une longue observation de multiples acteurs et danseurs oeuvrant dans différents domaines des arts de représentation. Cet examen poussé lui a permis d'identifier des dénominateurs communs non seulement à toutes ces traditions artistiques, mais également à ces divers artistes. Ces caractéristiques physiques, partagées par tous les sujets observés dans leur discipline respective, créent chez l'acteur ce que Barba appelle le corps dilaté.

²⁴ Certains théoriciens et critiques vont même jusqu'à affirmer que l'acteur doit recréer son personnage de soir en soir.

²⁵ Voir section 1.1.4, à la p. 9 sur l'affect et l'énergie pulsionnelle.

En suivant la trace de l'énergie de l'acteur, nous sommes arrivés à en apercevoir le noyau :

- a) dans l'amplification et la mise en jeu des forces qui sont à l'œuvre dans l'équilibre;
- b) dans les oppositions qui régissent la dynamique des mouvements;
- c) dans une opération de réduction et de substitution qui fait émerger l'essentiel des actions et éloigne le corps de l'acteur des techniques quotidiennes du corps, en créant une tension, une différence de potentiel à travers lesquels passe l'énergie.²⁶

À l'exemple de l'anthropologue qui utilise des termes courts et précis pour désigner les principes intellectuels de l'énergie de l'acteur, nous nous référerons désormais à ces trois principes d'ordre physique à l'aide de brèves locutions couramment employées par Barba et qui les identifient clairement comme suit : l'équilibre dynamique, la danse des oppositions et l'élimination des automatismes. Ces expressions, en plus de préciser et donc de faciliter la compréhension des liens et correspondances entre les principes de Barba et les étapes du processus créateur selon Anzieu, permettent également de mieux saisir les corrélations entre les principes intellectuels et physiques, tel que le suggèrent Barba et Ruffini.

En effet, Barba complète ses observations des points communs aux grands acteurs qui parviennent à susciter et à maintenir l'attention de leur public en soulignant que le corps fonctionne en parallèle avec l'esprit. Ce corps dilaté collabore intimement avec son équivalent psychique²⁷, comme le précise Franco Ruffini : « [...] la présence scénique est reliée à un corps dilaté et à un esprit dilaté en étroite corrélation. »²⁸ On obtiendrait donc la dilatation de l'esprit d'après des principes d'ordre intellectuel qui font écho à la première série de règles (d'ordre physique) proposée par Barba. Ces principes sont la désorientation, la péripiétie et la précision.

²⁶ Eugenio Barba. 1985. *Anatomie de l'acteur*. Trad. Eliane Deschamps-Pria. Lectoure : Bouffonneries-Contraste. p. 18.

²⁷ Barba et ses collaborateurs emploient les termes « intellectuel » ou « mental » pour parler de ces principes qui permettent à l'esprit de se dilater. Nous préférons l'adjectif « psychique » parce qu'il comprend à la fois la pensée consciente et inconsciente de même que les émotions que la pensée peut générer.

²⁸ Franco Ruffini. 1995. « L'esprit dilaté », *L'énergie qui danse : l'art secret de l'acteur*. Trad. Eliane Deschamps-Pria. Lectoure : Bouffonneries-Contraste. n° 32-33. p. 44.

Regroupés sous deux catégories distinctes, les principes de l'énergie de l'acteur ne font pas l'objet d'une analyse égale. Dans tous ses nombreux ouvrages, l'anthropologue et son équipe favorisent davantage l'aspect et l'expression physique de l'énergie de l'acteur sur lesquels ils se sont penchés en premier. De surcroît, bien qu'il désigne lui-même les principes-clés de l'énergie que déploie l'acteur au niveau de la pensée, il laisse le soin à Franco Ruffini, l'un de ses collègues, d'en analyser le mécanisme et ses étapes. Ainsi, seules quelques sections des ses ouvrages présentent quelque peu les règles qui structurent efficacement l'approche intellectuelle de l'acteur qui oriente son travail de création du personnage.

Bien qu'elle n'occupe pas une place substantielle dans les observations de Barba, il importe, aux fins de notre recherche, de procéder à l'envers du travail d'analyse de l'anthropologue et de nous pencher d'abord sur cette première catégorie de principes psychiques. Nous pourrions alors tracer plus efficacement les parallèles entre la théorie d'Anzieu et l'étude de Barba, non seulement d'après les objectifs respectifs de chacun, mais également dans le déroulement du processus créateur dans le cas du premier, et des étapes d'application de l'énergie dans la création du personnage pour le second.

1.2.3 L'ÉNERGIE DE L'ACTEUR AU SERVICE D'UN ESPRIT DILATÉ

Dans l'article consacré à l'esprit dilaté, Franco Ruffini affirme que « Chez Stanislavski, la *perejivanie* est la concrétisation de l'esprit dilaté de l'acteur »²⁹, laquelle opère selon les principes de la maïeutique. Contenues dans le système stanislavskien, la désorientation, la péripétie et la précision de la pensée servent toutes à vitaliser et à renouveler la terne réflexion pratique et terre-à-terre du quotidien :

²⁹ Franco Ruffini. 1995. « L'esprit dilaté », *L'énergie qui danse : l'art secret de l'acteur*. Trad. Eliane Deschamps-Pria. Lectoure : Bouffonneries-Contraste. n° 32-33. p. 44.

Cette *technique de toutes les techniques* (le système de Stanislavski) correspond à la maïeutique dans la forme du dialogue platonicien, c'est-à-dire au questionnement socratique. [...] l'esprit dilaté (la *perejivanie*) ne s'acquiert qu'à travers une inquisition implacable et la croyance à l'idée qui surgira des réponses. [...] cette conviction est la seule condition pour que les souvenirs, les images, les histoires exhumés grâce aux techniques de la *perejivanie*, puissent transformer l'idée en « vérité ».³⁰

Ainsi résumés, les principes d'ordre psychique proposés par Barba cherchent à provoquer ce « nouvel ordre » défini par de M'Uzan et à opérer le « décollage » d'Anzieu de la première phase du processus créateur. Barba a préféré le terme « désorientation », mais le résultat demeure le même : une perspective renouvelée sur un objet et/ou une situation familiers. Dans le meilleur des cas, nous croyons toutefois que cette première étape se lie étroitement au cadre dans lequel l'acteur doit produire son personnage tout en s'en nourrissant.

Puisque l'acteur doit créer son œuvre en respectant les paramètres imposés par les autres composantes de la représentation que sont la mise en scène et le texte, il doit, avant même de se mettre en action (mentale et physique), analyser la situation dramatique et le personnage auquel il prêtera son corps et sa voix. Son propre processus créateur doit s'inspirer et se laisser guider par le travail de l'auteur et du metteur en scène. Pour ce faire, il doit permettre à l'œuvre écrite de faire son travail sur lui, tel que l'indiquait Anzieu en parlant de la réception du produit artistique par son public. Car avant d'agir comme transmetteur du texte au public, l'acteur en est d'abord le récepteur.

C'est donc dire que l'acteur décode le ou les codes qu'a appliqués l'auteur dans son œuvre, de même que ceux que souhaite intégrer le metteur en scène dans l'ensemble de sa lecture du texte. Ce n'est qu'à partir de cette opération (plus ou moins rationalisée puisque l'œuvre peut agir aussi sur son inconscient) que l'acteur peut à son tour, se laisser aller à sa propre inspiration et entamer son processus créateur personnel. En s'abandonnant à ce travail de l'œuvre sur sa personne intérieure (consciente et inconsciente), l'œuvre éveille l'énergie pulsionnelle de l'acteur contenue dans ses affects refoulés, lesquels trouvent une résonance

³⁰ *Ibid.*, p. 47.

dans le matériel proposé par le texte et la lecture de mise en scène. S'il parvient à transférer les représentants psychiques de son inconscient à son préconscient, l'acteur pourra ensuite appliquer les principes de Barba sur sa pré-expressivité³¹ mentale, ce qui dilatera son esprit et enclenchera la suite de son processus créateur.

Si l'œuvre-texte n'engendre pas chez l'acteur cette désorientation instigatrice d'originalité qui impose un « nouvel ordre » à la réalité contenue dans la situation dramatique, l'acteur se doit de trouver une approche à son personnage qui en révélera une nouvelle perspective et allumera son esprit. Il y parvient soit par une désorientation volontairement appliquée³², telle que le suggérait Anzieu au cours de sa description de la phase un, en affirmant que « Le créateur peut, avec l'expérience, aussi bien en provoquer le retour qu'y mettre fin. »³³ L'acteur peut également y parvenir en laissant les possibilités de lecture que propose la mise en scène, le décor et les costumes, lever le voile sur une nouvelle perspective qui le plongera alors dans son propre processus créateur. Parfois encore, l'acteur doit permettre au temps de faire son œuvre et attendre que l'inspiration (ou décollage créateur) lui révèle subitement une perspective jusque-là ignorée. D'une manière ou d'une autre, l'acteur, pour devenir créateur à son tour, doit s'ouvrir à ce regard réinventé sur l'objet familier.

La désorientation, premier principe d'ordre psychique proposé par Barba, concorde et s'explique donc par la première phase du processus créateur d'Anzieu. Précisons que lorsque la désorientation n'est pas induite par un processus ou une technique préméditée – telle que

³¹ Barba et ses collaborateurs emploient souvent ce terme. Il comprend tout ce qui précède l'expression de l'acteur et désigne le bagage d'outils et de techniques de base que possède l'acteur avant même de procéder au travail de construction de personnage. À ce bagage technique, nous croyons que s'ajoutent les expériences existentielles de l'acteur, ce qui inclut ses affects refoulés. Notre proposition se justifie entre autres par le fait que Ruffini explique l'esprit dilaté en appuyant sa réflexion sur le « système » élaboré par Stanislavski qui se nourrit du bagage émotif de l'acteur. Rappelons que Stanislavski fut le contemporain de Freud, le père de la psychanalyse, et que son travail a vraisemblablement été influencé par les découvertes publiées par ce dernier.

³² La technique d'exploration appelée « Viewpoints » qu'utilise la metteur en scène américaine Anne Bogart, vise précisément à produire cette désorientation volontaire chez tous les créateurs qui participent à ses spectacles. Nous croyons que ce type de techniques peut aider à enclencher la première phase. (Voir section 1.1.2, et plus spécifiquement à la page 5.)

³³ Didier Anzieu. 1981. *Le corps de l'œuvre*. Paris : Gallimard. p. 101.

celle des « Viewpoints » qu'emploie Anne Bogart – l'acteur procède naturellement à la deuxième phase du processus créateur (soit le déplacement des représentants psychiques de l'inconscient vers le conscient) qui s'avère, d'une façon ou d'une autre, implicite au principe de désorientation de Barba. Qu'elle soit consciemment provoquée par des techniques artificielles qui débouchent sur une créativité induite ou qu'elle se produise par une crise qui stimule l'inspiration, le fruit de la désorientation soutient le travail conscient du créateur.

Mais qu'en est-il de la péripétie mentale comme de la précision de l'esprit? Barba et Ruffini élaborent peu sur la description ou les fonctions approfondies de ces principes dans leurs œuvres principales (et ce, malgré le parallèle qu'ils tracent entre la technique de Stanislavski et l'ensemble des principes de Barba). Toutefois, quelques réflexions de Barba retrouvées dans un recueil collectif d'essais sur l'énergie de l'acteur apportent un peu de lumière sur comment comprendre les principes psychiques en général.

Penser la pensée implique gaspillage, changements de direction, liaisons inattendues entre des niveaux et des contextes qui ne communiquaient pas auparavant, routes qui se croisent et qui divergent.

C'est comme si plusieurs voix, plusieurs pensées, chacune avec sa logique, se trouvaient juxtaposées et commençaient à collaborer sans plan préétabli, conjuguant précision et hasard, amour du jeu en soi et tension vers un résultat.³⁴

Nous croyons donc que la péripétie mentale vient appuyer et compléter l'étape de la désorientation, alors que la précision de l'esprit se réfère et participe à la troisième phase de la théorie du psychanalyste : l'élaboration du code avant sa mise en corps.

À l'aide de la péripétie mentale, l'acteur propulse l'esquisse du personnage qu'il développe dans toutes sortes de situations que ne suggère pas nécessairement l'œuvre-texte. Ce faisant, l'acteur prolonge sa période de désorientation et ouvre son esprit à toutes sortes de possibilités jusque-là ignorées et desquelles il peut s'inspirer pour donner à son œuvre des traits physiques, mentaux ou psychiques auxquels il n'aurait pas pensé autrement. Cette

³⁴ Eugenio Barba. 1989. *L'énergie de l'acteur*. Lecture : Bouffonneries n° 15/16, p. 168-169

prolongation du personnage dans son imaginaire, nourrie par le travail de l'œuvre sur sa personne, enclenche son processus d'identification au personnage et, subséquemment, la prise de conscience de représentants psychiques personnels inconscients. À notre avis, la péripétie mentale de Barba favorise donc le transfert de l'inconscient au préconscient des représentants psychiques qu'éveille le texte chez l'acteur. Ainsi, l'acteur parvient à élargir le champ des liens nécessaires entre ses multiples représentants psychiques dont parlait Anzieu³⁵ pour créer un personnage original, plutôt que de se limiter à un réseau d'associations simples.

« Penser la pensée », « esprit-en-vie », « extase du montage », sont autant de métaphores pour exprimer une expérience identique : des fragments, des images, des pensées, ne s'amalgamant pas entre eux en fonction d'une orientation précise, selon la logique d'un projet clair, mais ils se marient par *consanguinité*.

Que signifie dans ce cas *consanguinité*, sinon que ces fragments, ces images, ces idées qui vivent dans le contexte où nous les avons fait naître, manifestent leur autonomie, tissent de nouveaux rapports, s'unissent entre eux en fonction d'une logique qui n'obéit pas à celle pour laquelle ils avaient été prévus et recherchés. C'est comme si des liens de sangs invisibles mettaient en œuvre d'autres possibilités, qui nous semblent utiles et justifiées, en plus de celles qui sont visibles.

Dans le processus créatif, les matériaux avec lesquels nous travaillons ont deux vies : l'une à des fins utilitaires et une autre. La première, abandonnée à elle-même, conduit à la clarté sans profondeur. La seconde risque, à cause de sa force incontrôlée, de nous entraîner au chaos.

Mais c'est la dialectique entre ces deux vies, entre l'ordre mécanique et le désordre, qui nous mène vers ce que les Chinois appellent le « Li », l'ordre asymétrique et imprévisible qui caractérise la vie organique.³⁶

On se souviendra qu'à la première partie de la troisième étape de la théorie d'Anzieu³⁷, le créateur développe son code en noyau organisateur d'après une logique interne complexe. La délicate élaboration de ce réseau d'associations diversifiées et interreliées nécessite une précision soutenue de l'esprit, d'autant plus que ce code doit éventuellement prendre forme dans un corps qui ne lui est pas familier. Puisqu'il a déblayé un large terrain de pistes

³⁵ Voir p. 5, section 1.1.3.

³⁶ Eugenio Barba. 1989. *L'énergie de l'acteur*. Lecture : Bouffonneries n° 15/16. p. 170.

³⁷ Voir p. 8, section 1.1.4.

créatrices pour son personnage, un souci soutenu du détail dans l'enchaînement de sa réflexion permettra à l'acteur de trier méthodiquement les composantes de son code avant qu'il ne procède à la mise en corps du code dans sa personne. Car le seul matériau qui puisse accueillir le code qu'élabore mentalement l'acteur ne peut être transféré que dans son corps, c'est-à-dire dans ses mouvements et l'utilisation qu'il fait de sa voix.

Or, la théorie d'Anzieu stipule que « L'oeuvre reste banale si le code qui la produit opère dans un corps où il est naturel qu'il fonctionne. »³⁸ Selon ces propos, l'acteur ne peut donc faire preuve d'une véritable originalité que lorsque son code donne à son corps une forme inhabituelle, ou comme le précise Barba, lorsque son corps adopte une attitude et une dynamique extra-quotidienne. Et de fait, les principes d'ordre physique identifiés par l'anthropologue génèrent précisément une transformation impressionnante du corps de l'acteur. De plus, comme ils sont le pendant des principes d'ordre psychiques, ils peuvent aussi contribuer au prolongement de l'élaboration du code tout en participant directement à la deuxième composante de la troisième phase de la théorie d'Anzieu, la mise en corps du code.

1.2.4 L'ÉNERGIE DE L'ACTEUR AU SERVICE D'UN CORPS DILATÉ

Dans son article sur l'esprit dilaté, Franco Ruffini explique que les trois principes d'ordre psychique font écho aux trois autres qui relèvent de l'aspect physique du travail de l'acteur.

La péripétie mentale correspond au « saut » de l'action en vie, c'est-à-dire de l'« action niée », telle que Barba l'a définie [...]. Le saut énergétique qui s'oppose à l'inertie et rend l'action imprévue, pourrait même être appelée (*sic*) une péripétie physique, au sens aristotélicien du mot.

La précision de l'esprit dilaté correspond à l'élimination de la redondance dans l'action physique du corps dilaté.

³⁸ Didier Anzieu. 1981. *Le corps de l'œuvre*. Paris : Gallimard, p. 118.

La désorientation mentale équivaut à cette négation du connu qui oblige le corps-en-vie de l'acteur à surprendre et à se surprendre par des actions qui ne sont pas pré-orientées et naissent sur l'instant.³⁹

Question de reprendre les expressions abrégées⁴⁰ que nous avons choisies d'employer pour identifier les principes de Barba, la désorientation mentale trouve son équivalent dans le corps avec l'équilibre dynamique; la péripiétie correspond à la danse des oppositions d'ordre physique; et la précision de la pensée a comme pendant l'élimination des automatismes des mouvements. Ces principes, comme ceux qui relèvent de la pensée, collaborent et se prolongent les uns dans les autres pour créer l'illusion d'un corps dilaté.

Selon Barba, l'équilibre dynamique donne à l'acteur une conscience accrue de l'espace qu'il occupe sur scène. En adoptant une position corporelle qui l'éloigne de ses attitudes quotidiennes, l'acteur tend à être plus prompt à agir. De plus, cet équilibre plutôt précaire crée l'impression chez le spectateur que le corps demeure en mouvement malgré son immobilité. L'équilibre dynamique favorise la danse des oppositions qui se nourrit des tensions corporelles qui soutiennent le corps dans ces positions extra-quotidiennes. À son tour, l'exploration des oppositions corporelles permet à l'acteur d'exploiter différents axes alors que les attitudes quotidiennes tendent plutôt à s'en tenir à la verticale et à l'économie du geste redondant et vide de sens. Cette prise de conscience de son corps dans l'espace motive l'acteur à prêter une attention particulière à ses mouvements. Il apprend à décomposer le geste pour le renouveler, à repenser la portée et la signification de son langage corporel et s'éloigne ainsi des clichés et redites physiques insignifiantes.

Cette déconstruction du corps dans son essence (l'équilibre), dans ses lignes (les tensions des membres placés en opposition) et dans son langage quotidien (automatismes), fournit à l'acteur-créateur le matériau inhabituel que requiert la troisième phase de la théorie d'Anzieu. Car nous croyons que ces principes servent en fait de procédés essentiels à la mise en corps

³⁹ Franco Ruffini. 1995. « L'esprit dilaté », *L'énergie qui danse : l'art secret de l'acteur*. Trad. Eliane Deschamps-Pria. Lecture : Bouffonneries-Contraste. n° 32-33. p. 46.

⁴⁰ Voir p. 18, section 1.2.2.

du code pour l'acteur comme le danseur. Si ce dernier les pousse à l'extrême dans les différentes formes de danses traditionnelles et contemporaines, l'acteur quant à lui, fera un emploi plus ou moins poussé et stylisé de ces procédés de mise en code, selon le type de code développé au cours de son travail intérieur (mental), en concordance avec le style de jeu et le genre théâtral adoptés par le metteur en scène et l'auteur.

Ce sont ces principes physiques, en collaboration avec les principes psychiques, qui servent à capter le regard et à soutenir l'attention du public en dynamisant la présence de l'acteur sur scène. Barba a constaté que l'application de ces six principes par l'acteur exige une dépense énergétique supérieure à ce que la vie et l'action quotidiennes requièrent lorsque l'être humain n'est pas en situation de représentation. Rappelons qu'Anzieu indique que le processus de tout créateur sollicite une surabondance pulsionnelle⁴¹. Or, notre hypothèse précédente, à l'effet que l'énergie de l'acteur et la pulsion libidinale ne sont qu'une seule et même chose et proviennent toutes deux de l'affect lié au représentant psychique⁴², trouve un nouvel appui dans ce fait.

1.2.5 L'ÉNERGIE DE L'ACTEUR EXPLIQUÉE PAR LA THÉORIE D'ANZIEU

Dans un premier temps, l'étape de saisissement du processus créateur d'Anzieu s'effectue chez l'acteur par le travail de l'œuvre sur sa personne et par son assimilation de la lecture de mise en scène proposée. Les représentants psychiques qui se révèlent alors à lui sont transférés, accompagnés de leurs affects desquels l'acteur puise son énergie (comme l'indique la deuxième phase de la théorie d'Anzieu), de l'inconscient où ils surgissent, au niveau préconscient de l'acteur. Dans un deuxième temps, alors qu'il amorce l'analyse et la construction du personnage, l'acteur peut aussi provoquer une désorientation créative qui lui donnera accès à des ressources enfouies dans son inconscient, afin de dynamiser son travail intellectuel de création.

⁴¹ Voir en page 8 et 9 de la section 1.1.4.

⁴² Voir le premier paragraphe de la p. 17 de la section 1.2.1.

Les péripéties mentales lui permettent de procéder à des revirements brusques de sa pensée dans le dessein d'examiner le contexte dramatique proposé à partir de différents points de vue. Elles servent aussi à élargir son champ de potentialités en se représentant son personnage dans des situations différentes de celles proposées dans le texte, et ainsi se saisir d'une vérité renouvelée sur son personnage. Bref, la péripétie constitue le jeu d'associations diverses et complexes de concepts et d'idées issues du travail du texte et de la lecture de mise en scène sur l'acteur et qui ont éveillé des affects en lui comme l'explique Barba dans sa contribution au numéro 15/16 de *Bouffonneries*.⁴³

La précision de l'esprit, troisième principe psychique identifié par Barba, amorce la première étape de la troisième phase du processus créateur qui commande l'élaboration du code. L'acteur procède au tri et à l'organisation des fruits qu'ont produit sa désorientation et ses péripéties mentales afin de structurer le noyau organisateur qui donnera vie au personnage qu'il s'apprête à incarner. Il organise toutes ses réflexions découlant de l'analyse du texte et des motivations du personnage dans le dessein de les traduire par des moyens artistiques dynamiques. La précision lie toutes ces composantes complexes entre elles pour donner un code original et solidement ficelé.

La mise en corps du code, deuxième composante de la troisième phase de la théorie d'Anzieu, s'effectue chez l'acteur à l'aide des trois principes physiques de Barba. Puisque son corps constitue le seul matériau qui puisse accueillir le code développé, il importe que l'acteur donne à cette matière une forme inhabituelle compte tenu de l'affirmation d'Anzieu quant à une mise en corps originale du code. Or, Barba a constaté que lorsque les trois principes qu'il a repérés s'appliquent au travail physique de l'acteur, son corps crée l'illusion d'une transformation totale. De plus, cette construction physique constituée à l'aide des trois principes qui la produisent peut non seulement effectuer la mise en corps du code, mais aussi compléter le code, ou encore, constituer un code en soi. D'ailleurs, on retrouve des exemples

⁴³ Voir la citation de Barba en page 24 de la section 1.2.3.

probants de codes physiques dans les formes traditionnelles de théâtre japonais, comme le Nô et le Kabuki, dans lesquels la gestuelle stylisée et complexe opère telle une langue.

Toutes ces étapes sont reprises et perfectionnées au cours des répétitions qui constituent la quatrième phase du processus créateur : la composition de l'œuvre. Sous le regard et en collaboration avec l'équipe de créateurs, l'acteur compose son œuvre en y apportant maintes retouches. Il assimile ses propres notes tout en intégrant celles du metteur en scène; il opère de temps à autre des changements importants et d'autres plus subtils; au besoin, il réorganise son code et sa mise en corps vocale et physique, etc.⁴⁴

Par ailleurs, tout au long des répétitions, le metteur en scène devient souvent le confident privilégié dont a parlé Anzieu à la deuxième phase. Puisque cet observateur agit non seulement comme premier récepteur de l'œuvre de l'acteur, mais aussi à titre d'organisateur de l'œuvre-produit de l'ensemble du spectacle, le metteur en scène échange avec l'acteur comme l'ami qu'a identifié le psychanalyste. Il importe pour l'acteur que le metteur en scène remplisse ces deux fonctions distinctes pour lui permettre de concilier le principe de réalité au principe de plaisir et ainsi rendre pleinement les indications et exigences particulières du metteur en scène tout en permettant à son Moi idéal de se libérer des contraintes inhibitrices que cherche à lui imposer son Surmoi⁴⁵. Le personnage intérieur négatif ou, comme l'appelle aussi Anzieu, le « public intérieur » de l'acteur tend, même en répétition, à faire en sorte que l'acteur s'observe du dehors en condamnant sévèrement son travail. Ce faisant, son attention et son potentiel créateur s'en trouvent divisés et donc réduits.

Si le metteur en scène ne se prête pas à ce rôle de confident privilégié qui nourrit favorablement l'acteur, ce dernier parvient plus difficilement, ou de façon incomplète et insatisfaisante, à convertir tout le potentiel de sa réalité subjective en une réalité externe. Du coup, acteur et metteur en scène donnent raison au Surmoi dans son conflit avec le Moi idéal,

⁴⁴ Voir l'annexe I pour un tableau qui illustre la correspondance des principes de Barba aux différentes phases de la théorie d'Anzieu.

⁴⁵ Voir section 1.1.3 à la page 6 sur le confident privilégié.

et perdent tous deux accès au plein réservoir créateur de l'acteur. Par ailleurs, l'acteur ainsi que toute l'équipe de créateurs peuvent aussi servir de complices au metteur en scène en accueillant favorablement la lecture personnelle du texte que ce dernier veut intégrer au cœur du spectacle. Et dans ce cas, tous participent à rétablir un équilibre positif au « public intérieur » critique qui habite aussi le metteur en scène. Dans une collaboration et un partage artistiques, positifs et honnêtes, metteur en scène et acteur contribueront mutuellement à l'instauration de leurs principes respectifs de la réalité et du plaisir. Ils pourront ainsi livrer au public, soit la cinquième phase du processus créateur selon Anzieu, des œuvres-produits cohérentes et originales qui intégreront et réfléchiront réciproquement l'œuvre-processus de chacun.

1.3 LES LIMITES DES PRINCIPES DE L'ÉNERGIE DE L'ACTEUR DE BARBA

Nous avons démontré que les six principes de l'énergie de l'acteur identifiés par Barba peuvent être expliqués, du moins en partie, par les quatre premières étapes du processus créateur présenté par la théorie d'Anzieu. Toutefois, rappelons que ces principes servent à repérer et à définir l'énergie de l'acteur comme qualité de présence. Cette qualité, bien qu'importante pour l'acteur et le public, n'explique pas vraiment le processus créateur qui livre le personnage dans son ensemble. Bien que ces principes participent à la construction du personnage, comme nous l'avons vu en les expliquant par la théorie d'Anzieu, et donc au processus créateur de l'acteur, ils ne permettent pas d'élucider l'origine de cette énergie, mais bien son expression.

Si le psychanalyste et l'anthropologue se penchent tous deux en quelque sorte sur le même phénomène, le premier étudie et décortique le processus interne de la création en général, alors que le second observe et interprète les résultats visibles (physiques) ou identifiables (psychiques) d'une composante du processus créateur propre à l'acteur. De plus, la théorie d'Anzieu explique le cœur de cette énergie en remontant au représentant psychique (et aux affects qui s'y greffent) qui enclenche le processus. De son côté, Barba caractérise l'énergie d'après son expression, et il s'explique les principes comme générateur de cette énergie dans le travail de l'acteur. La plus grande limite des principes de Barba repose donc sur ce noyau

qui, dans ses observations, demeure indéterminé en dépit de la comparaison de Ruffini des principes psychiques au système de Stanislavski qui suggère la première phase d'Anzieu sans préciser les détails de cette opération d'origine. La deuxième plus grande limite à laquelle se butent les observations de Barba réside dans le fait qu'il ne cherche pas à définir le processus créateur, mais bien les règles qui, une fois mises en pratique, se traduisent en une présence dynamique sur scène.

Dans ce sens, ces principes ne sont applicables qu'aux artistes de scène car, de toute l'équipe qui compose tout spectacle, eux seuls se donnent en représentation et nécessitent cette qualité de présence dynamique soir après soir. Compris de cette façon, les principes de Barba accusent une troisième limite importante : ils ne desservent pas les objectifs de travail des autres artistes de l'équipe de production. Toutefois, en admettant que ces principes aient aussi pour effet de stimuler et d'alimenter l'esprit créateur de l'acteur et donc de produire des résultats similaires à ceux du processus créateur d'Anzieu, ne pourrait-on supposer que cette qualité de présence recherchée par l'acteur et appréciée du public soit également synonyme d'originalité créatrice? Dans son ouvrage, Anzieu indique à plusieurs reprises que les règles de l'esthétique exigent cette originalité pour reconnaître une œuvre d'art de valeur ⁴⁶. Et dans cet ordre d'idée, ne pourrait-on admettre que les principes psychiques et physiques de Barba peuvent être valables et transposables à d'autres composantes théâtrales telles que la mise en scène et le texte dramatique?

Par ailleurs, puisque l'origine de l'énergie n'est jamais véritablement expliquée, les principes étudiés ne peuvent tenir compte de la réintégration du processus créateur dans l'œuvre. Le parallélisme entre les deux ordres de principes reproduit un peu cet effet, mais sans plus. Si Ruffini et Barba soulèvent cette corrélation entre les deux catégories de règles de base, ils se l'expliquent tous deux par la nécessité pour l'acteur d'une présence forte à la fois physique et mentale afin de nourrir l'attention du public. Et si Barba a bien compris et expliqué en quoi ces principes rendent l'acteur présent aux yeux du spectateur, il ne développe guère sur le fait

⁴⁶ Didier Anzieu. 1981. *Le corps de l'œuvre*. Paris : Gallimard. p. 17 et 129.

que cette qualité recherchée permet justement au public de s'identifier au personnage et, ce faisant, de se reconnaître dans l'œuvre. Ici encore, les principes accusent une autre limite : celle de ne pouvoir juger pleinement de leur impact sur le public contrairement à ce qu'avance la théorie du psychanalyste.

Revenons maintenant sur la production extérieure de l'œuvre, la cinquième phase de la théorie d'Anzieu. Les principes psychiques et physiques étudiés ont pour objectif ultime cette dernière phase puisqu'ils visent la qualité de présence dans le travail de l'acteur en représentation. Si l'acteur redoute parfois cette dernière étape du processus pour les mêmes motifs que l'auteur qui repousse la publication d'un ouvrage, il n'a pas, contrairement à son collègue, la liberté de ranger son personnage dans un tiroir. S'il s'est fait une image mentale précise de ce qu'il voulait et pouvait en faire, s'il a même réussi à le produire en répétition parfaitement semblable à cette image idéalisée, rien ne lui garantit, même pas lui-même, qu'il parviendra à le livrer, fidèle à cette image, à chaque représentation. Et si l'auteur, le peintre et le sculpteur sont habituellement tenus d'être présents à leur lancement ou leur vernissage, ils n'ont pas à refaire le parcours créateur du processus sous les yeux des critiques et du public.

Cette particularité, propre à tout artiste de scène, peut s'avérer favorable ou négative selon qu'il a intégré ou non les principes de Barba. Muni de cette présence dynamique, lors de la production extérieure de l'œuvre, l'acteur peut se laisser surprendre par l'inspiration du moment, ce qui enclenche tout le processus créateur d'Anzieu à nouveau, et ainsi se donner accès à une autre facette ou subtilité ignorée jusque-là. Dans ces moments de grâce, inconsciemment ou non, l'acteur revit chacune des étapes qui se déroulent alors simultanément ou presque. Ainsi, ces expériences rarissimes accentuent et concrétisent l'impression de réintégration du processus de l'œuvre chez l'acteur. Mais encore faut-il que l'acteur soit suffisamment présent, de corps et d'esprit, pour se saisir de l'occasion qui se présente à lui.

CHAPITRE II

LE TRAVAIL DU TEXTE SUR L'ACTEUR

Ce chapitre porte sur le texte du *Testament du couturier* de Michel Ouellette. À l'aide des rapprochements que nous avons faits précédemment entre la théorie d'Anzieu et les principes de Barba, nous nous proposons deux objectifs. Le premier consiste à repérer les parallèles entre l'énergie créatrice de l'acteur et celle qui nourrit l'auteur dans son processus d'écriture. Pour y parvenir, nous examinerons la forme et le fond du texte à partir des principes de Barba tels que nous les avons expliqués à l'aide de la théorie d'Anzieu. Dans un deuxième temps, l'étape de saisissement de l'acteur et le principe de désorientation seront analysés en retraçant le travail de l'œuvre sur notre personne. Afin de permettre au lecteur de suivre notre réflexion, voici d'abord un résumé de l'histoire de même que la présentation des deux particularités dans la structure de ce texte.

L'auteur ne précise pas l'époque, mais on devine que l'histoire se déroule dans un futur plus ou moins rapproché. Le lieu demeure relativement vague. L'action se déroule dans la Banlieue, quelque part sur la planète entre Lazarette, cul-de-sac des malades et des mourants, et la Cité, berceau des vertus et des vices de la civilisation. À l'intérieur de cette Banlieue, puritaine et aseptisée, on rejette la sexualité, les pulsions élémentaires et la Maladie. Les « Services sanitaires » veillent à ce que l'ordre et les mœurs soient maintenus alors que « le système de contrôle de la frontière » surveille et protège le territoire des entrées et des sorties de tout indésirable. Mais ce système, créé par Royal, un urbaniste visionnaire et mégalomane, vient d'être infecté par un virus électronique. Royal doit donc régler ce problème en secret afin qu'on ne découvre pas ses manigances pour devenir le prochain maire de cette Banlieue. Alors que son épouse, Miranda, suit une thérapie érotologique dans le dessein d'effacer les traces de cette ancienne sexualité bestiale proscrite par cette société, Royal renoue secrètement avec ses instincts primaires en compagnie de sa secrétaire et maîtresse, Yolande.

Au même moment, Mouton, simple tailleur, doit confectionner le costume que portera Royal lors de son investiture. Son travail consiste habituellement à produire les toges asexuées que

tout le monde doit porter dans la Banlieue, mais son existence rangée et soumise sera bousculée par les cadeaux que lui fait son ami Flibotte, un marchand. Après une longue absence, cet être marginal revient faire commerce dans ce lieu stérile avec une idée bien précise en tête. Dès son arrivée dans la Banlieue, il remet quelques articles à différentes personnes. À son ami tailleur, il fait don d'un tissu et d'un patron du XVII^e siècle. Après avoir retracé l'origine d'un message lancé par Yolande dans le cyberspace, il lui obtient un livre interdit. Pour gagner la confiance de Royal et infiltrer « le système de contrôle », il lui offre ses services et ses connaissances en matière de virus électronique. Enfin, sans qu'elle n'en connaisse la provenance, il transmet à Miranda des images révélatrices sur les activités extra-maritales de son époux. Ces objets réveilleront les pulsions élémentaires refoulées qui mèneront à la perte de tous de même qu'à la destruction de cette société.

La trame, en somme fort simple, se tisse donc autour de trahisons et de vengeance. La structure du texte quant à elle s'avère plus complexe et constitue une bonne part de l'intérêt artistique de cette pièce. Deux éléments distincts mais interreliés participent à en renouveler la forme : le texte offre uniquement la moitié des répliques et réclame qu'un seul acteur interprète tous les personnages. Du coup, plusieurs des thèmes abordés dans le texte sont aussi évoqués par la structure unique que propose l'auteur à travers ces deux éléments particuliers.

Si le simple lecteur de la version manuscrite peut faire abstraction de la deuxième de ces deux contraintes, la première exige une attention particulièrement active de la part de tous ceux qui s'intéressent à ce texte. Elle remet sans cesse en question l'information qui a précédé et contraint le spectateur à s'identifier à tous les personnages à tour de rôle plutôt qu'à quelques-uns. Elle fait aussi en sorte que bien qu'elle soit livrée par le même interprète, dans la même mise en scène et le même décor, soir après soir, chaque représentation propose autant de versions qu'il y a de spectateurs investis et attentifs à l'œuvre présentée. L'ensemble plaît ou déplaît profondément mais ne laisse certainement personne indifférent.

2.1 LES PARTICULARITÉS DU *TESTAMENT DU COUTURIER*

Au cours de son processus créateur, Ouellette a choisi de supprimer la moitié des répliques, si bien que le lecteur et le spectateur, comme tous les membres d'une éventuelle production, doivent composer avec la moitié de l'information :

Vous avez entre les mains le texte positif de la pièce *Le testament du couturier*. Positif parce qu'il est fait de la moitié des répliques du texte original. Positif, aussi, parce qu'il est « réel ». La partie négative, donc « virtuelle », est dans le silence des répliques enlevées.⁴⁷

Dans chacune des scènes, à l'exception des trois dernières, le lecteur ou spectateur n'a donc accès qu'à une fraction du dialogue comme s'il entendait la conversation téléphonique privée d'une personne à ses côtés. Le texte bien ficelé permet de suivre l'essentiel de l'intrigue sans qu'il soit nécessaire pour l'auteur de revenir sur aucune des scènes; le lecteur ou spectateur parvient à deviner les répliques manquantes mais non sans s'investir dans l'exercice et participer au « dialogue ». Pour y parvenir, il doit cependant accepter de combler ces potentialités à l'aide de sa compréhension, de sa perception et de son imagination pour maximiser son appréciation du spectacle.

À cette première particularité, s'ajoute la difficulté supplémentaire d'une directive qui passe sans doute inaperçue pour le lecteur, mais qui, du point de vue théâtral, propose des défis stimulants au metteur en scène et à l'interprète de cette pièce. Avant même de présenter et de situer les divers protagonistes de sa fable, Ouellette précise que « Les personnages sont tous interprétés par un seul acteur. »⁴⁸

De nos jours, bien qu'il soit fréquent et politiquement correct d'avoir recours à la forme double du « masculin/féminin », plusieurs se servent toujours de la formule classique masculine pour indiquer qu'un terme s'applique aux deux genres. À première vue, on suppose que l'auteur a effectivement opté pour l'ancienne formule puisque dans un cas

⁴⁷ Michel Ouellette. 2005. *Le testament du couturier*. Ottawa : Le Nordir. p. 7.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 7.

comme dans l'autre, l'interprète éventuel du spectacle aurait à jouer des personnages des deux sexes. Toutefois, nous savons directement de Michel Ouellette qu'il préfère que l'interprétation de ce texte soit confiée à un homme plutôt qu'à une femme.

D'un point de vue purement pratique, on songe presque automatiquement à faire jouer la pièce par un homme. Les personnages masculins dominent ce texte non seulement par leur nombre (la pièce tourne autour de quatre rôles masculins en comptant la présence du couturier du passé, pour deux rôles féminins), mais aussi par rapport à la répartition des scènes : sur les trente, le « texte positif » de vingt scènes appartient aux personnages masculins. Toutefois, la préférence d'interprétation de l'auteur va bien au-delà de ce simple calcul mathématique.

Pour Ouellette, ce texte écrit alors qu'il songeait à délaisser la dramaturgie pour se diriger vers l'écriture de romans, se veut aussi son propre testament théâtral. Il devenait donc essentiel que ce texte soit livré par un être à son image, et donc un homme. Déçu par la réception plutôt froide et l'incompréhension de son milieu théâtral franco-ontarien face à sa recherche artistique, il était résolu à ce qu'une de ses œuvres voit le jour tel qu'il la concevait. Et c'est en grande partie dans le dessein de remédier à sa double frustration qu'il en a fait un dialogue à une voix, ce qui lui permettait de livrer lui-même ce texte au public. Dans une lecture-spectacle quelques années avant la production à la base de notre réflexion, Ouellette a été le premier à interpréter *Le testament du couturier*. Ce faisant, il obtenait une double satisfaction : se livrer au plaisir du jeu sans prétention tout en soumettant son texte à la lecture qu'il recherchait depuis toujours.

Afin de composer avec diverses difficultés, Ouellette s'est volontairement imposé un défi qui lui donnait la distance nécessaire pour retravailler ce texte devenu trop familier. Cette « distance » n'est autre qu'une forme de désorientation délibérée, une recherche consciente vers un nouvel équilibre créateur. En partant de l'idée qu'un seul comédien interpréterait les cinq personnages et que la moitié des répliques ne serait jamais entendue – et à la limite même écrite puisqu'il a révisé son texte du début à la fin sans toujours rédiger de dialogue complet – l'auteur pouvait replonger dans les thèmes et la trame qu'il souhaitait livrer au spectateur avec un regard renouvelé. Du coup, l'histoire a pris une ampleur qu'elle n'avait

pas au départ, et certains thèmes, à peine effleurés dans les versions antérieures, se développaient maintenant dans une dimension jusqu'alors inexplorée : la forme du texte.

2.1.1 L'ÉQUILIBRE DYNAMIQUE DANS LA STRUCTURE

L'énergie déployée par l'auteur pour rendre l'histoire limpide malgré l'absence de la moitié des dialogues jumelée à la multiplicité des personnages, se compare à celle qu'exige l'altération volontaire de l'équilibre chez le comédien. Ouellette gère ni plus ni moins une forme d'équilibre complexe dans la structure du texte qu'il propose. Les répliques écrites doivent faire contrepoids à celles qui sont omises tout en permettant l'évolution logique et compréhensible de l'intrigue. Le texte crée la même sensation de dilatation qu'atteint l'acteur qui adopte une attitude précaire, laquelle lui permet d'afficher une plus forte présence aux yeux du spectateur. Le défi que propose (et se propose) l'auteur vise à obtenir le même effet de tension et d'opposition mis en jeu dans l'équilibre dynamique. Et de cette façon, l'absence de la moitié des répliques ajoute davantage à la signification et à la pertinence du texte pris dans son ensemble que ce qu'elle lui enlève en propos, et ce, même si elle désoriente le spectateur le temps qu'il s'adapte au code proposé.

De plus, si tous les personnages deviennent inaudibles, à un moment ou à un autre, ils n'en demeurent pas moins présents et réels puisque le spectateur croise et entend tous ces personnages lors des scènes précédentes ou subséquentes. L'auteur doit donc également veiller à gérer l'équilibre des tensions propres à l'axe de chaque personnage dans chacune des scènes. Il y parvient en projetant dans les répliques audibles ou positives le conflit et les frictions qui existent entre celles que le public entend et celles que le spectateur doit interpréter, d'où la conviction du public d'être témoin d'un dialogue et non d'un monologue malgré les apparences. Les tensions et les oppositions qui sous-tendent chaque scène créent cette expansion du texte. Car le texte se dilate réellement dans sa moitié « virtuelle » : il englobe toutes les « potentialités » que formule intérieurement chaque membre du public, de même que toutes celles auxquelles songe le lecteur, pour combler les réponses manquantes.

Sur ce point, il importe de souligner que Ouellette suggère les répliques de l'interlocuteur inaudible non pas par une indication scénique du type « silence » ou « temps », mais bien par

des points de suspension placés immédiatement à la suite du nom du personnage silencieux. Or la définition même de cette ponctuation selon *Le petit Robert* : « Figure de style qui consiste à tenir les auditeurs en suspens. Interruption du sens. »⁴⁹ produit exactement ce que l'auteur veut obtenir : susciter et maintenir une attention active du spectateur, pour ensuite l'inviter à compléter le sens. La première partie de ce résultat rappelle l'effet créé sur le spectateur par l'acteur qui se place dans un équilibre dynamique : sa présence sur scène est accentuée, paraît dilatée et commande l'attention du public. Puisque le processus (mise en jeu de l'équilibre) et le résultat partagent des points identiques dans un cas comme dans l'autre (présence scénique et densité du texte), il est possible, une fois de plus, de confirmer la création d'une forme de « dilatation » physique du texte.

De plus, l'auteur pousse à l'extrême les limites de cette exploration de l'équilibre dans la forme du texte et propose des variations dynamiques et complexes du code de base. Ces variations diverses et adroites contribuent elles aussi à créer un nouvel équilibre de la structure à l'intérieur de la méthode de discours proposée. Du coup, l'auteur doit aussi gérer une forme de mise en abyme du procédé artistique appliquée à la structure du texte avec la même finesse dont il fait preuve dans la gestion de l'équilibre de la forme des « dialogues ». Parmi ses transformations les plus simples, nous en repérons deux aux scènes vingt-huit et vingt-neuf.

Dans la première, l'auteur se rapproche de la conversation courante alors qu'il fait intervenir deux personnages dans la même scène mais à tour de rôle. La méthode habituelle domine l'essentiel de cette scène malgré le dédoublement des personnages parlés. Construit en trois parties, ce tableau s'ouvre sur Flibotte à qui l'auteur confie les cinq premières répliques qui situent le lieu de rencontre et l'enjeu de la scène. Ouellette fait ensuite intervenir Miranda dans le « texte positif » qui révèle alors son désir de vengeance personnel envers son époux Royal et implore l'intervention de Flibotte. Ce dernier reprend la parole et annonce une partie

⁴⁹ Alain Rey et Josette Rey-Debove, (dir. publ.). 1991. *Le Petit Robert : Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*. Paris. Sous « Suspension », p. 1901.

du déroulement. Dans chacun des trois segments, l'auteur reprend la formule du « dialogue à une voix » dont la partie « négative » existe dans les points de suspension que l'auteur emploie également ici dans le cas précis des transitions d'un personnage à l'autre.

[...]

FLIBOTTE : Si c'est la robe que vous cherchez des yeux, elle n'est plus ici. Mouton la portait quand ils l'ont enfourné dans l'ambulance.

...

FLIBOTTE : Il la portait. Il était presque beau dans cette merveilleuse robe. Presque, parce qu'il semblait avoir perdu la tête.

...

MIRANDA : Tout ça est de ma faute, monsieur Flibotte. J'ai corsé la tisane de mon mari en y ajoutant un poison qui agit lentement, un poison qui fait souffrir sans tuer et sans laisser de traces. C'est propre, invisible.

...

MIRANDA : Je l'admets. Ce n'était pas sage de ma part. Royal est un homme puissant. Dans son délire paranoïaque, il va faire beaucoup de mal. Comment peut-on l'arrêter?

...

FLIBOTTE : Avec ça, ma chère Miranda. C'est la puce électronique qui sert à identifier les malades de Lazarette. [...]⁵⁰

Ce fait curieux, et quelque peu anodin, pourrait faire croire à un oubli ou à une erreur de la part de l'auteur si ce n'était des modulations qu'affichent les scènes subséquentes. Une analyse de cette anomalie s'impose, mais pour y parvenir le plus clairement possible, il nous faut d'abord nous pencher sur les deux prochains tableaux qui passent de la variation simple à une forme plus complexe. Ouellette les a placés dans la séquence qui suit immédiatement la scène que nous venons de présenter.

Du « dialogue à une voix » employé depuis le tout début, Ouellette fait culminer l'action dans la conversation à deux, puis à trois, mais toujours livrée en solo. L'équilibre doit alors se jouer sur de multiples pivots mais d'après les mêmes règles de jeu employées jusqu'à présent.

⁵⁰ Michel Ouellette. 2005. *Le testament du couturier*. Ottawa : Le Nordir. p. 85-86.

Le code connaît ici une multiplication d'un élément commun et non l'ajout d'une nouvelle donnée comme on a pu le voir dans le résumé du vingt-huitième tableau. Le tout a pour effet d'intensifier les tensions dramatiques et structurelles de l'intrigue. L'urgence et le risque croissants contenus dans la trame se répercutent dans la forme qui s'était jusqu'alors maintenue essentiellement inchangée.

ROYAL : [...] Le mal est. Je ne peux pas lui échapper. Il est. Là. Ici. En moi, en tout ce que je vois. Il. Je suis prisonnier de ce mal sans nom. Je. Miranda! Aide-moi!

Entrée de Miranda.

MIRANDA : Tiens, Royal. Voilà ta tisane. Bois.

...

MIRANDA : Calme-toi. Laisse la tisane agir.

Entrée de Flibotte.

FLIBOTTE : Buvez jusqu'à la lie, monsieur Royal. Buvez à la lie du peuple. Buvez.

...

FLIBOTTE : Surpris de me voir ici en compagnie de votre charmante femme? [...] ⁵¹

Toutefois, dans ce tableau, et contrairement à ce qu'il avait proposé dans la séquence précédente, l'auteur laisse tomber les points de suspension lors des transitions vers un autre personnage dont les répliques s'inscrivent dans la version « positive » du texte. Il identifie désormais ces transferts d'une indication scénique. Jusqu'alors plutôt rares dans l'ensemble du texte, Ouellette employait strictement les didascalies en début de scène pour situer le lieu et l'interrelation des personnages du tableau qui s'amorçait. Si la ponctuation habituelle cède la place à une indication scénique, en l'occurrence l'entrée d'un personnage, Ouellette l'emploie également pour marquer la version « négative » du texte dans le dialogue.

Royal ouvre la scène avec une tirade qui témoigne de sa douleur et de son délire, et qui se termine sur un appel à l'aide. Entre alors Miranda, tisane en main, qui vient acquiescer à sa demande et du coup administre à son mari, sans qu'il ne le comprenne encore, une dernière

⁵¹ *Ibid.*, p. 87.

dose de poison. Au milieu de ces deux interventions, comme si elle répondait à une intervention de Royal, les points de suspension apparaissent. L'auteur fait alors suivre la dernière réplique de l'épouse par l'entrée de Flibotte à qui il confie le reste du texte « positif » entrecoupé de la ponctuation représentative des composantes « virtuelles » de l'intrigue. Cette fois-ci cependant, le texte négatif représenté par les points de suspension pourrait se partager entre Royal et Miranda puisqu'il a été établi que ces deux autres personnages sont toujours « présents ».

Pour son dernier tableau, Ouellette semble rompre avec son propre code. Aucun point de suspension n'y paraît. Les deux personnages mis en scène donnent l'impression que nous avons accès à la conversation complète et qu'il n'existe qu'une seule version « positive » du texte. Mais si les propos de Royal semblent répondre à ceux de Mouton, rien n'indique dans le texte que ce soit réellement le cas. Tout comme rien n'impose nécessairement le contraire.

Dans son unique didascalie au début du dernier tableau : « À Lazarette, Mouton est dans la robe et Royal est attaché à un lit. »⁵², l'auteur place les deux malades dans la même ville, mais il ne décrète ni ne précise qu'ils occupent la même salle, ou encore, qu'ils conversent entre eux. Alors que les indications scéniques précédentes placées en début de scène situaient le lieu et le contexte qui plaçait les personnages de chaque scène en relation entre eux, celle-ci, mis à part le lieu commun, ne précise qu'une particularité propre à chacun des personnages et ne suggère nullement une réciprocité, sans toutefois s'y opposer non plus. Et si les répliques de chacun n'excluent pas un échange réel, elles peuvent également être comprises respectivement et individuellement comme un autre « dialogue à une voix » dans lequel s'insérerait une deuxième conversation menée en solo puisque les deux protagonistes sont alors victimes de leur délire respectif. Chacune des deux trames posséderait alors sa propre version « négative » ou « virtuelle », ce qui constituerait le summum du défi que s'est proposé de relever l'auteur.

⁵² Michel Ouellette. 2005. *Le testament du couturier*. Ottawa : Le Nordir. p. 90.

MOUTON : « En l'an de grâce 1665, moi, simple couturier, [*sic*] du village d'Eyam, dans le Derbyshire, malade et mourant... »

ROYAL : Là, le corbeau. Son bec.

MOUTON : Ce matin, le pasteur Mompesson est venu me voir. Il était accompagné du médecin de la peste. Trop faible, je suis resté cloué au lit. Le médecin portait un grand costume à tête d'oiseau. Dans sa main, il tenait une longue baguette jaune. Pendant que le bon pasteur Mompesson récitait des prières pour le salut de mon âme, le médecin s'est approché de moi.

ROYAL : Recule, corbeau! Va-t'en!

MOUTON : Avec sa baguette jaune, le médecin m'a piqué.

ROYAL : Ah!

MOUTON : Dans une écuelle, il a recueilli mon sang.

ROYAL : Je saigne.

MOUTON : Puis, grâce à un long cautère chauffé au rouge, il a brûlé la plaie.

ROYAL : Non!

MOUTON : « *Lord, have mercy on us!* » entonnait le pasteur Mompesson pour enterrer mes cris. « *Lord, have mercy on us!* »

ROYAL : Le corbeau ouvre ses ailes. Il...

MOUTON : On veut me sacrifier pour la commune guérison du village d'Eyam.

ROYAL : Le corbeau a le bec en sang. Il... Je suis mort.

MOUTON : Je laisse ce patron, une œuvre inachevée. Un jour, quelqu'un confectionnera la robe d'Ann Mompesson. Un jour, mon amour pour Ann Mompesson sera révélé. Un jour, je serai...

XXXI.

FIN...⁵³

Il y aurait donc multiplication à la fois des trames « positives » et « négatives ». Loin de réduire le champ des potentialités, celui-ci s'élargit, d'où l'absence des points de suspension; on peut les comprendre et les « lire » dans les répliques parlées qui se suivent. Chaque lecteur et chaque spectateur placé devant un choix de lectures de mise en scène, demeure donc libre d'interpréter l'ensemble comme il l'entend, de placer dans son imaginaire les deux personnages côte à côte ou éloignés l'un de l'autre dans cette prison des malades. Dans la forme elle-même, Ouellette inclut toutes ces versions. Toutes les potentialités, toutes les

⁵³ *Ibid.*, p. 90-91.

réalités et « virtualités » sont non seulement possibles mais emprisonnées dans la structure même plutôt que seulement suggérées. Et dans ce sens, l'absence du code créé par les points de suspension suggère une mise en abyme de l'équilibre de la structure entre les multiples trames réelles et virtuelles.

Il importe aussi de noter que, selon l'auteur, la fin se situe dans le trente-et-unième tableau où réapparaissent les points de suspension. La version de travail, destinée aux répétitions du spectacle, nous était parvenue électroniquement et alors, si les points de suspension finaux s'inscrivaient tout de même après la mention « Fin », cette indication d'un dernier et trente-et-unième tableau entièrement silencieux n'y figurait pas. Aussi anodins que puissent paraître ces trois derniers points, ils marquent cependant le respect et les dimensions exponentielles de la forme particulière de ce texte et des dénouements possibles qu'elle contient dans cette fin ouverte et virtuelle.

À la lumière de l'analyse des trois derniers tableaux, examinons maintenant l'anomalie repérée au vingt-huitième. Comme nous venons de le voir, Ouellette a pris soin de gérer efficacement l'utilisation des points de suspension de façons nouvelles qui demeurent toutefois très précises aux tableaux subséquents. Il s'avère donc difficile d'admettre qu'une erreur de sa part ait pu se glisser au tableau vingt-huit. La ponctuation ne peut donc qu'être voulue. Or, puisque l'auteur fait évoluer son code de façon logique pour permettre au lecteur de le suivre dans sa structure, ici, les points de suspension, placés dans le transfert d'un personnage à l'autre, ne peuvent que maintenir leur fonction originale : faire place à la réalité « virtuelle » que comble l'imaginaire du lecteur. À l'intérieur de ces points de suspensions, le lecteur demeure donc libre d'intégrer une action ou une parole quelconque qui permette de basculer d'un personnage à l'autre. Il revient au lecteur d'en préciser le contenu « virtuel », de la même façon qu'il le fait ailleurs dans le texte, pour justifier le transfert selon sa compréhension personnelle de l'intrigue.

À ces variations du code de base, Ouellette développe en parallèle une autre forme complexe du récit « positif ». Cette autre construction du discours réel présente des transformations qui rejoignent les variations du code de base dont il a déjà été question. Les deux formes évoluent séparément jusqu'à ce qu'elles se rencontrent et se fusionnent dans le dernier tableau, et

contribuent à la multiplication des trames, comme nous l'avons soulevé précédemment. Cette configuration particulière se joue à l'intérieur d'un seul personnage, celui du tailleur Mouton. Cette partie du code témoigne une fois de plus d'une manipulation habile de l'équilibre structurel du texte, comme si l'auteur retournait l'étoffe du code à l'envers pour permettre au récepteur de l'œuvre d'en percevoir les fils de son tissage complexe.

Mouton « apparaît » dans quatorze des trente tableaux qui constituent le texte, soit près de la moitié de l'œuvre. Sur ces quatorze scènes, Ouellette lui confie le texte positif huit fois (il est donc interlocuteur virtuel six fois), mais l'auteur ne fait réellement parler le personnage pour lui-même que dans la moitié de ces huit tableaux, s'en servant davantage comme l'interprète du couturier du passé. Car, à l'endos du patron reçu de Flibotte au début de l'intrigue, Mouton découvre les dernières volontés du couturier d'Eyam qui constitue en quelque sorte, le sixième personnage de la pièce de Ouellette⁵⁴. Ce texte, développé comme un journal intime, donne une version des derniers moments des résidents d'un petit village décimé par la peste au XVII^e siècle. À l'instar de la structure de la pièce que propose Ouellette au public, Mouton, lui-même lecteur du testament du couturier, n'a accès qu'à une partie des faits et devra donc, comme le spectateur du *Testament du couturier*, combler la trame « virtuelle » enfermée dans ce récit partiel.

Dans ses quatre premières apparitions, la présence scénique de Mouton consiste à lire le contenu du testament du passé, à être la voix de ce personnage qui n'en est pas un à part entière. Bien qu'essentiel à l'intrigue, Ouellette ne donne pas au couturier d'Eyam son propre corps. Il lui prête uniquement une voix à travers son double du futur, le personnage de Mouton. À l'instar de la moitié du texte qui n'existe que dans l'imaginaire du lecteur, le couturier d'Eyam n'existe que dans l'imaginaire et la sensibilité de Mouton. Du moins

⁵⁴ Malgré l'impact de son rôle dramatique dans l'intrigue et le dénouement des deux trames, comme l'est le fantôme du père dans *Hamlet* de Shakespeare, et de son importance scénique en raison de la quantité de texte qui lui revient bien qu'il soit placé dans la bouche du personnage de Mouton, Ouellette ne l'a pas inclus dans sa liste de personnage. Comme les fantômes sont fréquemment mentionnés sur la liste de personnages et que Ouellette lui-même l'a déjà fait pour d'autres de ces textes comme *L'homme effacé*, nous soutenons qu'il n'y apparaît pas justement parce qu'il appartient à la moitié « négative » de la pièce.

jusqu'à ce qu'il amorce une identification à ce personnage, développée sur trois scènes, et donne ainsi corps au couturier du passé. La fusion devient complète et irréversible à la dernière réplique du vingt-sixième tableau : « Je suis en vous. Vous êtes en moi. Nous sommes unis à jamais. »⁵⁵, alors que Mouton enfle la robe confectionnée selon la demande du défunt, et du même coup, bascule dans le passé qui appartient en quelque sorte à la trame « virtuelle ».

Ces trois derniers tableaux qui nous laissent enfin entendre parler Mouton pour lui-même, ramènent les points de suspension mais sous trois formes différentes. La première de ces formes emploie les points de suspension afin de distinguer les remémorations d'extraits du testament, lus par Mouton, de ses propres réflexions sur le texte du passé. Les points de suspension ont alors leur valeur grammaticale courante. Le deuxième tableau présente Mouton en conversation avec Flibotte, et constitue la seule scène où il interagit directement avec un être réel; la ponctuation prend donc la même valeur que le code utilisé partout ailleurs.

Le dernier tableau nous présente Mouton au bord de la folie. Il est seul, et semble reconnaître qu'il l'est, par moments du moins, d'après le contenu de ses propos pourtant entrecoupés de points de suspension, suggérant ainsi qu'il échange avec quelqu'un. Ce quelqu'un ne peut être que le couturier du passé que Mouton parvient encore, quoique difficilement, à distinguer de sa personne. Dans cette scène, tout se confond pour Mouton. Miranda et Anne (la bien-aimée du couturier) ne font qu'une alors que Royal devient le pasteur Mompesson (le père de l'être aimé). La robe elle-même incorpore son univers à lui et celui du couturier. Elle rappelle tout à la fois Miranda, Anne, le passé, le présent, et le Mal. En l'enfilant, Mouton ne bascule pas seulement et irréversiblement dans la folie; pour l'auteur, cette étape propulse également Mouton dans la trame « virtuelle » ou « l'autre scène » de l'imaginaire, qui peut mener selon

⁵⁵ Michel Ouellette. 2005. *Le testament du couturier*. Ottawa : Le Nordir. p. 82.

Mannoni, à la folie.⁵⁶ Dès qu'il appartient à cet autre univers des potentialités, Ouellette ne peut le ramener sur scène que dans le dernier tableau alors que tout bascule. Comme il en a été question précédemment, ce n'est qu'à ce moment que le texte de Mouton sert en quelque sorte de trame « négative », permettant à l'auteur de justifier l'abandon des points de suspension pour repousser encore davantage les limites de l'équilibre comprises dans la structure du texte qu'il s'est proposé d'explorer jusqu'à cette étape du récit dramatique.

Précisons de plus que cette scène précède celle du délire de Royal qui cède à sa mégalomanie déjà bien amorcée dans le vingt-cinquième tableau. Trois séquences de démence défilent donc l'une à la suite de l'autre, et ce, juste avant que l'auteur n'entame le processus de variations de son code de base. Ouellette annonce ainsi la désorientation qu'il s'apprête à provoquer chez le lecteur en transformant les règles du jeu employées jusqu'à présent. Le déséquilibre mental de deux de ses protagonistes amène et justifie le déséquilibre de la forme tout en donnant au lecteur les clefs qui permettent de décoder les variations qui vont suivre.

2.1.2 LA DÉSORIENTATION PAR LES THÈMES

Si toute la structure et les variations qu'elle subit concourent à désorienter du début à la fin, le contenu lui-même tend à déstabiliser le lecteur de ce texte. Au théâtre, art vivant, les auteurs dramatiques n'exploitent que très rarement le monde de la science-fiction. De tout temps, le théâtre sert davantage à revisiter le passé plutôt que l'avenir, alors que le cinéma, avec ses moyens, sa technique et ses effets spéciaux, peut se permettre une exploration beaucoup plus riche et poussée de cet univers fictif. Pourtant, Ouellette a préféré situer sa pièce dans un espace et à une époque qui nous sont étrangers.

⁵⁶ Octave Mannoni, psychanalyste français, dans son livre *Clef pour l'imaginaire* explique ce qui distingue l'imaginaire créateur, qu'il place sur une « autre scène », de la folie. Les parallèles entre cette « autre scène » et la trame « virtuelle » qu'explore Ouellette à travers l'imaginaire de Mouton sont nombreux et reposent, comme le suggère le psychanalyste, sur un désir profond que le sujet tente de réaliser. En ce cas-ci, le départ de Miranda, objet de désir pour Mouton, agit violemment et puissamment sur son imaginaire en pleine effervescence stimulé qu'il est par la lecture du testament et la confection de la robe. De plus, comme Mouton est exténué par la charge de travail des derniers jours et qu'il souffre physiquement parce qu'il est alors atteint par la fièvre de la peste, ses mécanismes de défense ne peuvent opérer comme d'habitude.

Cette Banlieue aseptisée éveille l'imaginaire du lecteur et du spectateur en bousculant ses principes et ses mœurs. Il est difficile d'admettre que notre société obligerait un jour les gens à renier leur individualité, à se vêtir d'une toge asexuée, à nier leurs pulsions sexuelles, à censurer des livres qui traitent de ces mêmes pulsions élémentaires, à contraindre les femmes à des psychothérapies érotologiques et à enfermer ses malades et ses marginaux dans une prison insalubre. Le lecteur et le spectateur surmontent cette difficulté en acceptant d'observer cette société puritaine, en adoptant un autre point de vue, en se laissant désorienter par le contexte proposé par l'auteur.

2.1.3 DANSE DES OPPOSITIONS ET PÉRIPÉTIE

En littérature, les intrigues se développent généralement autour de tensions entre les personnages ou sur l'opposition de leurs valeurs et de leurs ambitions. Ces éléments servent à la création d'un conflit que l'auteur mène à son point culminant à l'aide de divers processus littéraires, dont la péripétie. En général, plus l'intrigue est dense et bien ficelée, plus le lecteur s'intéresse à l'histoire qui lui est présentée.

La trame du *Testament du couturier* ne fait pas exception à la règle. Son conflit repose sur les multiples oppositions entre les personnages et l'histoire évolue jusqu'à son point culminant à l'aide de rebondissements divers. Et en ce sens, les exigences de développement de l'intrigue correspondent au deuxième principe d'ordre psychique que Barba a identifié comme la péripétie.

De plus, dans le cas du *Testament*, le pendant physique de ce principe, la danse des oppositions, existe aussi dans la structure de la pièce. La forme particulière de ce texte, qui n'offre que la moitié des répliques, repose sur l'opposition du réel et du virtuel. Or si les discours positif et négatif constituent l'opposition la plus évidente, celle-ci contribue aussi à tisser des tensions entre divers types de pôles : présence et absence, parole et silence, moi et autre, féminin et masculin, lumière et pénombre. Puisque nous avons déjà expliqué comment

ces mises en opposition soutiennent l'équilibre dynamique de la structure⁵⁷, nous n'élaborerons pas davantage ici. Spécifions seulement que chacune de ces tensions structurelles se réfléchit dans l'intrigue qui aborde ou traite ces thèmes multiples pour faire avancer l'histoire.

La dynamique des oppositions dans la structure du texte s'avère si forte qu'elle se répercute dans certains cas jusque dans la salle. Parce que chacun des spectateurs doit s'identifier au personnage silencieux à chaque nouveau tableau pour combler la trame virtuelle, le texte parvient en quelque sorte à opposer les divers points de vue que chaque membre du public doit développer au cours de la représentation. Le spectateur pleinement investi dans le spectacle ressent cette tension doublement. D'une part, en lui s'opposent les différents points de vue qu'il doit adopter à chaque tableau au fil de l'intrigue, et d'autre part, il devient lui-même un pôle mis en opposition avec ce qui se déroule sur scène puisqu'il contribue à la moitié du « texte » par le sens qu'il attribue aux répliques virtuelles.

À l'exemple des précisions que donnent Barba et Ruffini, le principe de la péripétie est intimement lié à celui de la désorientation. Et celui de l'équilibre précaire se complète dans celui de la danse des oppositions. Dans *Le testament du couturier*, le principe de la péripétie s'exprime également dans l'évolution des codes que développe et transforme l'auteur. Ces modulations subtiles mais importantes permettent l'ouverture du champ des possibilités virtuelles de l'intrigue tout en soutenant encore plus l'attention du spectateur par les exigences intellectuelles qu'elles imposent. Et toutes ces tensions dynamiques, qui s'entrecroisent dans la forme et le fond de ce texte, en dilatent effectivement à la fois la structure et le propos.

⁵⁷ Voir section 2.1.1.

2.1.4 ÉLIMINATION DES AUTOMATISMES ET PRÉCISION

Lors de multiples discussions avec l'auteur, ce dernier nous a confié qu'il s'inspire toujours de diverses structures puisées dans différents domaines pour inventer un code. Ces modèles, qu'il impose à sa structure dramatique, lui servent de piste de décollage créateur alors qu'ils le désorientent dans son examen du contexte et de la trame qu'il exploite dans ses œuvres. À l'aide de cette méthode, Ouellette s'est inspiré dans le cas du *Testament*, d'un patron de robe, attribuant des parties et sections distinctes du corps humain à chacun des personnages. Il s'est ensuite lancé dans l'exploration des liens qui se révélaient à lui entre le cadre imposé, le patron de robe, et les thèmes traités afin de développer le code artistique propre à cette pièce.

De toute évidence, cet auteur se désoriente volontairement, ou comme le suggère Anzieu, provoque lui-même son « décollage créateur », s'obligeant à examiner ses personnages et leur évolution à travers un nouveau filtre qui lui permet du même coup de s'éloigner des sentiers battus de son art. Car en renouvelant la forme, Ouellette élimine et transforme plusieurs automatismes tributaires des conventions théâtrales établies. *Le testament du couturier* propose de nouvelles dynamiques en terme de dialogues et de rapports scène-salle. Ce texte redéfinit certaines conventions théâtrales, admises depuis longtemps dans notre société occidentale comme une forme d'automatisme, de la même façon que Barba exige que l'acteur redécouvre et réinvente les gestes posés sur scène. Par la structure unique de son texte, Ouellette s'éloigne en quelque sorte du théâtre conventionnel qu'on peut rapprocher du « quotidien » que dénonce l'anthropologue.

Cette réinvention des cadres dramatiques exige un souci du détail de la part de l'auteur afin qu'il puisse transmettre les nouvelles « règles de jeu » qu'il propose à son public. Sans compter qu'il se doit également d'appliquer le même soin alors qu'il tisse des liens plus profonds entre sa nouvelle structure et les propos qu'il traite. Sur ce point, rappelons ce qu'affirmait Anzieu à la deuxième phase de sa théorie au sujet des représentants psychiques transférés de l'inconscient au préconscient :

Dans ce nouveau lieu psychique, ce ou ces représentants développent leurs potentialités jusqu'à bloquées ou inexercées et ils y sont soumis à l'activité, propre au Moi préconscient, d'établissement de liens avec d'autres représentants psychiques, notamment avec des représentants de mots ou d'autres formes symboliques. S'ils entrent seulement dans des réseaux associatifs, le sujet en reste au jeu et à la créativité. Mais s'ils fonctionnent comme schèmes directeurs de toute une complexité, une pluralité, une multidimensionnalité de réseaux associatifs, le sujet s'achemine vers la phase suivante, celle d'une véritable création.⁵⁸

Les termes « complexité », « pluralité » et « multidimensionnalité » soulignent bien l'importance de la précision à cette étape du processus créateur. Et l'analyse exhaustive de la structure du texte menée précédemment dans la section traitant de l'équilibre dynamique et de la désorientation indique clairement le soin du détail dont a fait preuve Ouellette dans l'élaboration de son code et la construction de son œuvre.

2.1.5 RÉSUMÉ SUR LE TEXTE

Si le code unificateur de ses trames provient d'une première idée qui se présente soudainement, en un éclair, il importe pour Ouellette de prolonger cette étape du saisissement en provoquant une désorientation volontaire. Celle-ci s'effectue à l'aide d'un cadre, puisé ailleurs, que l'auteur impose à l'histoire qu'il racontera éventuellement. Au cours de ce processus, il examine l'objet de son saisissement, en l'occurrence, le patron de robe, puis cherche à traduire à la fois le cadre qu'imposent le code et l'histoire qu'il contient à l'aide d'une représentation schématique visuelle sur papier. Dans ce dessin, l'auteur élabore des symboles multiples visant à orienter sa recherche et ses découvertes. Ces symboles vont également structurer les associations complexes que ce processus éveille et les tensions qui se tissent dans les dynamiques entre les personnages.⁵⁹

⁵⁸ Didier Anzieu. 1981. *Le corps de l'œuvre*. Paris : Gallimard. p. 108.

⁵⁹ Nous joignons quelques-unes des esquisses exécutées par Ouellette qu'il a remises au Centre de recherche en civilisation canadienne-française de l'Université d'Ottawa. Ces quelques dessins traduisent parfaitement ce souci d'équilibre dynamique dans le respect de la structure imposée à la trame et la forme de son texte de même que les jeux d'oppositions que l'auteur souhaitait explorer. Appendice II, p. 111

Cette activité n'est pas sans rappeler la deuxième étape de la théorie d'Anzieu, qui explique le transfert de l'inconscient au préconscient des représentants psychiques refoulés que nous avons lié au principe de péripétie de Barba. Souvenons-nous que l'anthropologue compare la péripétie, dans sa formule simple, à une forme de saut qu'effectue la pensée. Cependant, sa réflexion dans le n° 15/16 de la revue *Bouffonneries* suggère que ce principe stimule, à l'instar de la théorie d'Anzieu, un réseau complexe d'associations.⁶⁰ Le pendant physique de la péripétie, représenté par la danse des oppositions, existe dans la structure du texte. Ces illustrations⁶¹ permettent de constater visuellement l'équilibre dynamique et les tensions qui soutiennent cette structure théâtrale imposée par ses choix de codes uniques et complexes, et du coup, rendent également tangibles les oppositions entre les forces qui encadrent l'œuvre.

Intimement liée aux éléments que nous venons de traiter, l'élimination des automatismes dans la structure de l'œuvre et les procédés littéraires s'effectue presque d'elle-même. Sa méthode de travail vise en quelque sorte la destruction des cadres et des conventions théâtrales dans le dessein constructif de les renouveler afin de mieux se réinventer lui-même comme auteur. Ces cadres et ces conventions qu'il reconstitue exigent une précision de la pensée afin de rendre limpides les liens et les associations que l'auteur a perçues à l'aide du code unificateur qu'il érige dans la trame et la structure de son œuvre. Ainsi, il répond à la fois aux exigences d'une mise en corps renouvelée, comme le précise la théorie d'Anzieu, qui se traduit, selon les principes de Barba, par une dilatation des propos de l'œuvre.

⁶⁰ Voir section 1.2.3, « L'énergie de l'acteur au service d'un esprit dilaté ».

⁶¹ Lors d'une rencontre informelle avec l'auteur, ce dernier nous a permis de voir un exemple de ses schémas structurels qui lui servent en quelque sorte de plan de travail pour développer l'intrigue à l'intérieur du cadre imposé.

2.2 LE TRAVAIL DU TEXTE SUR L'ACTEUR

Au chapitre précédent, nous avons vu que la réintégration du processus créateur dans l'œuvre et les multiples niveaux de représentation qui la composent agissent fortement sur le public qui la reçoit. Au théâtre, ce travail de l'œuvre sur le public passe par de multiples transmetteurs : le metteur en scène, les concepteurs et les acteurs. Si l'acteur s'inspire de multiples sources et techniques pour construire et créer ses personnages, il doit d'abord pleinement s'imprégner du cadre dans lequel ce ou ces personnages prennent vie. La première phase de la théorie d'Anzieu, celle du saisissement, s'opère chez l'acteur à partir de ce travail de l'œuvre sur sa personne.

L'examen de cette première étape du processus de création de l'acteur s'élaborera à partir d'un point de vue personnel et subjectif puisque nous sommes l'interprète de la création du *Testament du couturier* dans la production qui fait l'objet de notre recherche. Cette analyse subjective ne pose toutefois pas problème puisque Anzieu lui-même suggère qu'une œuvre agit chez tous ses lecteurs d'une façon intime et particulière à chacun. À travers cet examen du travail de l'œuvre-texte sur l'acteur, nous chercherons à dégager les éléments qui ont alimenté notre propre inspiration en les liant aux principes de désorientation et de la péripétie mentale.

2.2.1 PREMIÈRES IMPRESSIONS

La première lecture du *Testament du couturier* a généré une profonde angoisse et un fort sentiment de précarité. Notre expérience d'acteur nous incite à lire une pièce en s'identifiant soit au héros soit au personnage à interpréter. En ce cas-ci toutefois, nous avons la distincte impression, malgré une forme d'identification aux personnages, de demeurer à l'extérieur du cadre et retirée de l'action. Si cette impression de dédoublement se justifiait par l'injonction de l'auteur de faire jouer tous les personnages par un seul acteur, nous pressentions une motivation intrinsèque à la forme sans toutefois mettre le doigt dessus. De plus, s'il était difficile de visualiser les lieux mentionnés dans le texte, comme l'atelier de Mouton et les appartements de Royal, Lazarette, la Cité et la Banlieue se sont presque immédiatement

associés au Ça, au Moi et au Surmoi, mais nous étions incapable de défendre cette perception.

L'intrigue en soi nous intéressait bien qu'elle faisait appel à des conflits abondamment traités en littérature, comme le triangle amoureux et la soif de vengeance. Par ailleurs, sa structure complexe laissait entrevoir les pièges et les difficultés de sa production. Mis à part l'évidence des défis que pose l'interprétation crédible de rôles masculins par une femme et la multiplicité des lieux évoqués par les didascalies, nous étions fascinée par les silences et la dynamique qu'ils imposent dans le rythme, la compréhension et l'évolution de l'intrigue. Cependant, l'ensemble semait un doute extrême quant à nos capacités à rendre la puissance et les subtilités de l'œuvre et de ses personnages. L'ouverture d'esprit et la force de concentration que requiert ce texte semblaient au-dessus de nos moyens et bousculaient toutes les voies imaginables pour le rendre sur scène. Encore fallait-il déterminer à qui appartenait le récit et saisir le style et le niveau de jeu que le texte exigeait par sa structure.

Les silences à eux seuls nous laissaient complètement perplexe. Sans être redondant ou explicatif, le texte positif permettait de deviner les propos que pouvait tenir l'autre dans ces silences. Alors pourquoi biffer ces répliques? Pourquoi faire taire tous les personnages à un moment ou à un autre? Pourquoi exiger que ce texte soit joué par un seul acteur si on y fait intervenir autant de personnages? S'agissait-il d'un seul et même être habité de multiples personnalités? En quoi ce code servait-il l'auteur et l'intrigue? Cette première série de questions ne trouvant pas de réponse, nous nous sommes attaquée au problème sur un autre front. L'interlocuteur silencieux était-il réellement présent pour le personnage audible? Devions-nous reconstruire chacun des silences de l'autre à la virgule près du texte que nous lui invention, ou s'en tenir à une idée générale de ce que pouvait exprimer le personnage silencieux de chaque scène? Allions-nous souligner ces silences ou livrer le texte davantage comme un monologue?

Les réponses à ces questions, comme la vérité de cette fable, se trouvaient-elles dans le texte positif, le texte négatif ou quelque part entre les deux? De toute évidence, de multiples lectures s'imposaient. Et par multiples il s'agissait non seulement de faire des relectures du texte positif, mais également des « lectures » du texte négatif et de la forme en tant que telle.

Il apparaissait essentiel d'apprendre à lire autrement ce texte, en nous laissant guider par notre désorientation.

2.2.2 PÉNÉTRER LE CADRE POUR SE SAISIR DU CODE

Dans l'espoir de trouver une clef permettant de comprendre le code derrière ces répliques silencieuses, nous nous sommes attardée à la présentation visuelle du texte sur la page. L'expression des répliques négatives par les points de suspension répétitifs semblait concrétiser la présence de l'autre à la fois sur la feuille comme dans la scène. Une forme plus simple, telle qu'une tirade entrecoupée de points de suspension ou d'autres symboles, n'aurait pas eu le même impact ni la même signification. Sur papier, ces points soulignaient mieux l'apport possible de l'autre dans l'échange verbal en affichant la potentialité de la dynamique entre les personnages par cette forme qui exige la répétition du nom du personnage silencieux. Après tout, ces personnages existaient dans la dimension positive à d'autres scènes. Or, si Ouellette qualifiait ces répliques de texte négatif, il nous semblait que les points de suspension ne marquaient pas seulement une absence, mais aussi une présence virtuelle, une essence qu'il importait de traduire tout en interprétant le personnage parlant.

Toutefois, le personnage de Mouton posait un sérieux problème : plus de la moitié de ses scènes n'affichaient pas les points de suspension. Sa présence scénique brouillait le peu que nous avions cru comprendre du cadre et du décodage qui s'était amorcé. Ces tableaux semblaient contredire la logique de l'ensemble alors que nous y voyions une dynamique tout autre, un code qui ne cessait de se transformer au fil de la trame et qui paraissait s'opposer diamétralement au reste. Étrangement, alors que nous nous buttions aux difficultés que ces scènes et ce personnage posaient, l'intuition nous invitait à ne pas les voir comme un problème mais comme la clé du code sans toutefois parvenir à l'entrevoir assez longtemps pour nous en saisir parfaitement.

Parallèlement à ces réflexions, la sensation de dédoublement initial s'accroissait. Bien que la courbe particulière de chaque personnage se dessinait plus clairement, laquelle en faisait des êtres à part entière, il apparaissait tout aussi évident qu'un monstre se dégageait du portrait d'ensemble. Un monstre constitué de chacune des figures disparates de la pièce dont nous

associons la tête au personnage de Royal mais sans pouvoir l'expliquer de façon rationnelle. S'il importait, pour des fins de compréhension lors de la livraison au public, de bien distinguer les différents personnages par des éléments de jeu simples mais précis tout en les définissant les uns par rapport aux autres, nous demeurions convaincue de la nécessité de tenter d'incarner du même coup ce monstre unificateur.

CHAPITRE III

LE TRAVAIL DE LA MISE EN SCÈNE SUR L'ACTEUR

Cette troisième partie traite de la mise en scène qu'a signée Joël Beddows pour la production du *Testament du couturier* au Théâtre la Catapulte en février 2003. Comme nous l'avons fait pour le texte, nous chercherons ici à repérer la présence de parallèles ou d'équivalences des six principes de l'énergie de l'acteur identifiés par Barba dans le travail de mise en scène du spectacle en question. À l'aide des rapprochements déjà tracés entre les principes de Barba et les étapes de la théorie d'Anzieu au premier chapitre, nous identifierons l'expression principale de ces principes dans la gestion des composantes de la mise en scène. Enfin, la dernière section de ce chapitre poursuivra la description détaillée de la phase de saisissement de l'acteur. De toute évidence, ce dernier doit également s'inspirer de la lecture de mise en scène proposée dans son travail d'interprétation du spectacle.

3.1 LA DÉSORIENTATION POUR UNE LECTURE RENOUVELÉE D'UN TEXTE

L'art de la mise en scène repose sur la cohérence et la nouveauté de l'interprétation d'un texte théâtral. L'objectif consiste d'abord à déchiffrer puis à recodifier les éléments-clés d'une œuvre dramatique de façon originale et cohérente. Pour y parvenir, le metteur en scène doit renouveler sa perspective sur le texte, le comprendre autrement ou, comme Barba l'a défini pour l'acteur, opérer une désorientation dans son appréciation de l'œuvre. Cette étape, comme nous l'avons déjà soulignée, s'exprime par le saisissement selon la théorie d'Anzieu. Dans le cas du metteur en scène, ce saisissement s'opère dans cette nouvelle compréhension et appréhension du texte écrit. Ce début du processus créateur du metteur en scène lui permet de proposer une lecture novatrice de l'œuvre dans le dessein d'élaborer un spectacle complet en gérant toutes les composantes de l'événement théâtral (ou les codes qui définissent sa lecture) d'après la même logique que celle à l'origine de son concept. De plus, cela requiert la contribution de son équipe de créateurs, laquelle doit également se saisir du même code et le

traduire dans son travail. Puisque la mise en scène se construit et s'exprime à travers tous les éléments de la représentation théâtrale⁶², cette partie de l'analyse portera sur ceux qui furent déterminants dans la traduction du concept de mise en scène du spectacle au cœur de notre recherche et d'après l'expression des principes de Barba et de la théorie d'Anzieu.

Le point de départ du metteur en scène visait à accentuer l'effet d'étrangeté véhiculé par le texte dans ses thèmes et ses contrastes, afin de mettre la notion de l'Autre en valeur. Ainsi plusieurs éléments s'opposaient entre eux : la parole versus le silence, la présence versus l'absence, la lumière versus l'obscurité, le masculin versus le féminin, etc., afin de maintenir le spectateur désorienté tout au long de la représentation. Nous croyons d'ailleurs que son choix de confier l'interprétation du spectacle à une femme plutôt qu'à un homme s'explique en partie par ce choix de lecture qui dérange le spectateur dans ses valeurs et le provoque dans ses perceptions, l'invitant du même coup à intégrer le processus créateur de l'œuvre-spectacle s'il accepte la désorientation proposée. La toute première seconde de la représentation provoquait justement un effet surprenant avec un bruit violent d'explosion qui saisissait le public tout en le plongeant dans un noir total et soudain.

L'effet d'étrangeté se prolongeait également dans le décor à la perspective trompe-l'œil qui, jumelé aux éclairages, permettait par les jeux d'ombres de rendre présent l'interlocuteur absent tout en transformant la texture du plancher et des murs, la perception des différents lieux requis, l'atmosphère générale de chaque scène, de même que la stature des personnages. S'inspirant de deux églises japonaises conçues par l'architecte Tadao Ando, le scénographe Glen Charles Landry a livré un décor et des éclairages simples mais des plus efficaces. Le cadre scénique à l'avant-scène ainsi que les éclairages minutieusement découpés séparaient la scène de la salle tout en invitant le public à plonger le regard jusqu'au fond du décor en raison de sa perspective accentuée. À cet effet visuel, le metteur en scène a superposé une trame acoustique composée de sons et de tonalités synthétiques similaires, mais propres à

⁶² Ces éléments sont la scénographie, les éclairages, les costumes, les maquillages, l'environnement sonore, la mise en place et l'interprétation.

chaque lieu et chaque personnage qu'évoquait le texte. Cet environnement sonore, signé Éric Vanier⁶³, avait un effet à la fois hypnotisant et troublant par son bourdonnement sourd et son irrégularité rythmique. De plus, il soutenait en continu les trente tableaux, à l'exception de la dernière réplique du spectacle alors que la mise en place brisait le quatrième mur, créant ainsi l'illusion que l'espace théâtral envahissait la salle.

Pour compléter cet univers à la fois inouï et familier, Beddows a fait appel à Isabelle Bélisle pour la conception des costumes et du seul accessoire scénique. S'imposait d'abord la « toge(s) républicaine(s) que toutes les femmes de la Banlieue portent. »⁶⁴ Ce costume devait cependant habiller à la fois les personnages masculins et féminins tout en appuyant les efforts du spectateur à s'imaginer cette société du futur. Pour y parvenir, la costumière a conçu un vêtement à la coupe ample, simple et asymétrique dans un tissu de couleur sobre aux reflets métalliques. Une sorte de fine moustiquaire de plastique noir ourlait les manches, le col-capuchon et le bord inférieur de la toge. Enfin, un pantalon sombre et court complétait le costume de base.

Le texte suggérait aussi un élément très particulier : la robe du couturier d'Eyam. À la demande du metteur en scène, la costumière a dissimulé cette robe de façon ingénieuse dans le ballot que remet Flibotte à Mouton au premier tableau. Une grande pièce de lin contenait des dizaines de verges de tissu dans lesquels elle avait confectionné ce deuxième costume. À l'intérieur de cette pièce de lin avaient été dessinés différents éléments du patron de la robe de même que des extraits du testament. Emballée de façon précise, la robe-accessoire se présentait d'abord au spectateur comme un amas de tissus informes jusqu'à ce qu'elle soit entièrement dépliée, puis suspendue au décor puis enfilée par la comédienne. La surprise de ce moment-clé de la représentation ajoutait à la désorientation amenée par l'ensemble du spectacle.

⁶³ Nom de scène : Rise Ashen.

⁶⁴ Michel Ouellette. 2002. *Le testament du couturier*. Ottawa : Le Nordir. p. 11.

De bien des façons, la lecture du metteur en scène cherchait à provoquer et à alimenter la désorientation constante du spectateur que suggère fortement le texte par sa forme et son propos, invitant d'autant plus le spectateur à intégrer le processus de création comme le stipule Anzieu par l'expression du « travail de l'œuvre sur son public ». Ici, l'intégration des spectateurs dans l'œuvre s'exécute non seulement dans le texte mais également dans la mise en scène qui lui cède une part importante du spectacle. Les silences, longuement soutenus et soulignés par l'absence de lumière tout au long de la première scène, de même qu'à plusieurs autres moments de la pièce, constituaient un choix aussi audacieux qu'essentiel au choix de lecture du metteur en scène. Non seulement permettaient-ils au public de chercher à combler ces silences, mais ils imposaient une écoute active plutôt que passive et contemplative. Cette participation à la représentation surprend et déstabilise le spectateur habitué aux conventions théâtrales usuelles, accentuant du même coup le code de lecture choisi : l'Autre existe en nous.

3.1.1 LA PÉRIPÉTIE ET LA PRÉCISION

L'étape des répétitions stimule la réflexion et la remise en question des idées et directives envisagées de prime abord, tant chez le metteur en scène que l'acteur. Si elles mènent parfois à de nouvelles pistes, les répétitions servent d'abord à préciser le ou les codes visés par le choix de lecture du metteur en scène. Ces révélations et remises en question constituent la péripétie indiquée par Barba, et l'étape des transferts des affects de la théorie d'Anzieu. Lorsque l'équipe de création parvient à démêler et à trier correctement ses multiples idées afin de les regrouper et de les traduire selon la ligne directrice proposée par le metteur en scène, le ou les codes se tissent avec précision pour mieux servir la proposition artistique dans son ensemble. Le deuxième principe de l'esprit dilaté de Barba, la péripétie, appelle donc le troisième principe, soit la précision, qui elle s'avère essentielle à l'élaboration logique et novatrice d'un réseau complexe d'associations qui donne le code de lecture de mise en scène, comme le spécifie Anzieu à la troisième étape de sa théorie. À cette étape, ce que le psychanalyste appelle le schème directeur est en fait le code de lecture du metteur en scène.

L'équipe de création a bénéficié de plusieurs blocs de répétitions étalés sur presque un an avant la première. Ces ateliers d'exploration du texte et des concepts de mise en scène ont

permis de livrer en public divers extraits du spectacle en chantier. Et ces quelques présentations ont servi à vérifier l'efficacité de différentes pistes de style d'interprétation et de lecture d'ensemble, et du coup, d'éliminer les choix moins pertinents. De ces diverses tentatives, le metteur en scène a retenu l'efficacité de l'épuration, la puissance des contrastes et le concept de l'Autre que chacun porte en soi. Si un tri considérable avait été fait avant le début des répétitions finales, plusieurs questions demeuraient tout de même en suspens au début du bloc principal de travail de janvier à février 2003. Et c'est avec la contribution de chaque membre de l'équipe de création que le schème directeur s'est construit et précisé.

À partir de la notion d'épuration, l'équipe s'est entendue sur une scène quasi-vide, malgré la nécessité des divers lieux et accessoires évoqués par le texte, et sur un costume de base sans fioriture. Cette facture visuelle aseptisée et froide nécessitait une interprétation tout aussi sobre, qui évoquerait toutefois la société futuriste imaginée par l'auteur. Le metteur en scène visait un style de jeu presque immobile et extrêmement stylisé alors que la comédienne se souciait de bien distinguer les cinq personnages tant physiquement que vocalement. Le chapitre suivant traitera en détail des principes de Barba sur le travail d'interprétation.

La précision extrême des notes de mises en scène, tant pour les éclairages, la trame sonore, les déplacements et le jeu dans son ensemble visait à bien édifier chaque composante du code de la mise en scène. Sans ce formidable soin du détail, les divers éléments du spectacle s'embrouillaient entre eux, perdant ainsi leur pouvoir significatif et révélateur du schème directeur. En de multiples moments, le positionnement exact de l'actrice dans les éclairages restreints, tant dans sa position au sol que l'angle présenté au public, pouvait changer et même détruire l'impact visuel souhaité par le metteur en scène.

Les premières scènes de chaque personnage posaient un grand défi à l'interprète alors que les éclairages ne passaient qu'à travers des fentes étroites du décor, ne devant illuminer qu'une partie du visage ou du corps de l'actrice. Il en était de même pour le positionnement des pieds, des bras, voire des mains et du regard que posait la comédienne sur l'interlocuteur absent, lequel pouvait grandement transformer la lecture de l'image par le spectateur. Par exemple, afin de symboliser l'ange auquel son époux la compare, Miranda s'appuyait contre un mur du décor les bras en croix; en raison de la fausse perspective, les deux bras ne

pouvaient être à la même hauteur afin de traduire adéquatement le symbole souhaité. De plus, les scènes de transition qui précédaient l'arrivée de Miranda n'éclairaient que ses pieds qui devaient se positionner à l'intérieur d'une ouverture latérale approximative de deux pieds de long sur cinq pouces de haut. Cette précision extrême s'imposait également au niveau sonore : à maintes occasions, la parole et le geste devaient épouser de façon particulièrement pointue certains effets acoustiques de la trame sonore malgré son manque de mélodie rythmique. Pour marquer la chute de Royal dans la douleur et la folie, l'actrice effectuait des soubresauts sur des sons distincts alors qu'à d'autres moments, il importait de laisser un court temps dans le discours pour bien faire entendre ces mêmes sons.

Ce souci constant du détail, tant visuel que sonore, participe à la création et à la traduction des codes et conventions théâtrales présentés par les metteurs en scène de tout spectacle. Ces choix de lecture correspondent au schème directeur d'Anzieu qui est au cœur de la construction du code artistique développé par l'artiste de l'œuvre, à comprendre en ce cas-ci comme la représentation publique. Si la péripétie et la précision identifiées par Barba servent à l'élaboration d'un code de lecture au fil du travail préparatoire du metteur en scène (premier étape de la phase trois de la théorie du psychanalyste) sa mise en corps (deuxième étape de la phase trois), s'effectue quant à elle à l'intérieur des répétitions à travers les principes d'ordre physique de l'anthropologue.

3.1.2 L'ÉQUILIBRE DYNAMIQUE

Le ou les codes de mise en scène sont portés par l'ensemble des composantes théâtrales que sont le décor, les éclairages, la trame sonore, les costumes et l'interprétation. Mis à part l'élément acoustique, chacun de ces éléments est d'ordre visuel et donc physique. Le metteur en scène doit veiller à bien gérer les dynamiques de chacun d'entre eux pour maintenir l'attention du public tout en transmettant son message. L'équilibre dynamique, principe d'ordre physique identifié par Barba dans le dessein de dilater la présence de l'acteur, intervient aussi dans la mise en scène et s'exprime par la mise en place qui construit l'équilibre du plateau.

Dans l'exemple qui nous préoccupe, le metteur en scène ne disposait que d'un seul corps mais de plusieurs personnages à diriger sur scène. L'équilibre du plateau s'avérait donc d'autant plus fragile à gérer alors que l'utilisation de l'espace scénique devait aussi tenir compte des différents lieux évoqués. Il devait s'exercer autour de l'entrecroisement de quatre éléments directeurs : l'axe entre le personnage incarné et son interlocuteur silencieux, le positionnement du personnage parlant à chacune de ses apparitions, la dynamique d'opposition entre chacun des personnages, et le lieu de chaque scène.

Le regard de la comédienne posé sur l'interlocuteur silencieux de chaque scène participait à pondérer l'utilisation de l'espace, créant ainsi une certaine dynamique scénique grâce à la profondeur et la largeur du regard. Et puisqu'en bien des cas, les éclairages projetaient une ombre sur un panneau ou un autre du décor, une deuxième présence dans ces différents lieux se faisait sentir non seulement par le texte troué mais aussi visuellement. Ainsi, des axes invisibles, mais tout de même évocateurs, chargeaient l'espace vide d'une énergie plus grande.

À la fois pour permettre au spectateur de suivre la progression de chaque personnage et l'évolution de l'intrigue, et de façon à mieux gérer l'utilisation de l'espace, le metteur en scène rappelait souvent la dernière position qu'avait occupée le personnage lors de son apparition précédente, qu'il ait été silencieux ou parlant. Ces repositionnements, marqués également par la composition physique développée pour chacun, dynamisaient l'espace scénique tout en servant de repères visuels pour le spectateur quant à l'écoulement du temps et les différents lieux évoqués. Ainsi, la chute de Royal dans la folie et la douleur se dessinaient clairement dans son emploi de l'espace scénique. Apparaissant d'abord tout au fond du décor en position de force alors que seule sa tête était éclairée, créant ainsi l'illusion visuelle d'être titanesque, on le voyait descendre progressivement le long du décor tout en se rapetissant jusqu'à se retrouver rampant en plein centre de l'avant scène où il semblait alors minuscule.

Les oppositions entre certains personnages se démarquaient également dans cette gestion de l'équilibre scénique. Mis en opposition l'un par rapport à l'autre par leur rang social et leur personnalité distincte, Mouton agissait comme contrepoids à Royal. Leur chute respective

dans la folie se démarquait aussi dans leur occupation de l'espace théâtral. Alors que Royal se recroquevillait chez la psychanalyste du côté jardin au moment où il se rappelait avoir vu la robe en rêve, Mouton, presque à la scène suivante, adoptait la position fœtale du côté cour à la même hauteur du décor. De plus, Mouton emprisonnait en quelque sorte tous les personnages, mais en particulier Royal, en se glissant dans la robe achevée à son avant-dernière scène. Ce faisant, tous les axes se focalisaient l'un après l'autre en plein centre du décor, accentuant ainsi l'effet de spirale et d'implosion souhaité par le metteur en scène.

Enfin, il importait d'alterner entre le statisme et le mouvement. Alors que certains personnages se déplaçaient davantage au cours de leurs scènes, comme c'était le cas pour Flibotte et Mouton, d'autres, tels que Royal et Yolande, se démarquaient par leur quasi immobilité. Miranda quant à elle jouissait d'un entre-deux : quelques déplacements s'effectuaient au cours et entre ses scènes tout en ayant à souligner certains moments dans un statisme relatif. Bref, un code complexe de la mise en place, développé autour de multiples éléments dynamiques précis, appuyait la ligne directrice qui veillait à présenter le choix de lecture visé, tout en prenant soin d'équilibrer la gestion efficace et expressive de l'espace scénique. De cette orchestration, un effet de dilatation du décor relativement petit se dégageait de cette perspective trompe-l'œil et asymétrique, dirigeant efficacement l'œil du spectateur et dynamisant à la fois l'espace théâtral et le corps de la comédienne.

3.1.3 LA DANSE DES OPPOSITIONS

Étroitement lié au principe de l'équilibre dynamique, celui de la danse des oppositions s'applique aussi à la mise en scène. Les oppositions et les contrastes alimentent l'action et le conflit dramatiques qui eux-mêmes intéressent le public et le maintiennent en suspens. Il importe donc que toute mise en scène prête une attention particulière à cet élément théâtral pour susciter l'intérêt et l'attention du spectateur d'une part, tout en l'éclairant sur les dynamiques relationnelles entre les personnages d'autre part.

Dans l'exemple qui nous préoccupe, l'un des nombreux contrastes marquants du *Testament du couturier* se jouait autour des personnages de Royal et de Mouton. La mise en place soutenait cette opposition de façon marquée par l'espace occupé par chacun : Royal dominait

le côté jardin alors que Mouton évoluait essentiellement du côté cour, reproduisant toutefois, chacun à leur façon, une chute similaire mais bien distincte dans leur parcours. Au centre d'une autre forte opposition, le metteur en scène a choisi les deux personnages féminins qui évoluent autour de Royal. Miranda, son épouse, circulait partout sur la scène en longeant les murs alors que Yolande, la secrétaire et maîtresse, occupait uniquement le plein centre de l'espace, essentiellement de dos. Enfin, Flibotte, l'instigateur de nombreux rebondissements de l'intrigue, déambulait plus librement que tous les autres. Il habitait plutôt le fond du décor au début pour envahir petit à petit le centre de la scène, en traçant tantôt des lignes droites, tantôt sinueuses, selon ses multiples dynamiques relationnelles, alors qu'il est le seul à interagir avec tous les autres et qu'il agit comme instigateur de l'action.

Le metteur en scène a aussi choisi d'opposer les personnages entre eux en désignant une partie du corps propre à chacun des intervenants de l'intrigue. Ainsi Royal héritait de la tête; Mouton, du dos et des mains; Flibotte, du torse et des bras; Miranda, des pieds; et Yolande, des hanches. Ces choix, en partie inspirés par la fonction de chacun à la fois dans leur société et l'intrigue, opposaient aussi le sexe masculin au sexe féminin puisque les membres du haut du corps désignaient les personnages masculins alors que le bas du corps figurait les personnages féminins.

De façon générale, la danse des oppositions s'exprime aussi dans l'emploi et la gestion des différents éléments théâtraux que coordonne le metteur en scène. Ainsi, les nombreux lieux qu'évoque le texte du *Testament* sont délimités par le metteur en scène dans ses choix d'exploitation de l'espace scénique et de la mise en place. Dans cette production, la demeure de Royal occupait le point le plus élevé et le plus étroit de la scène suggérant ainsi la domination de ce personnage sur l'univers présenté. L'atelier de Mouton s'étendait sur le côté cour alors que le cabinet de la psychothérapeute se dessinait du côté jardin. Enfin, les bureaux de Royal dominaient l'avant-scène. De plus, en faisant surgir Flibotte d'une fente dans le fond extrême du décor, tirant avec lui son ballot de tissu enfermant le patron, le metteur en scène situait la Cité (une partie de l'univers extérieur évoqué par le texte) à l'arrière du décor. Enfin, Beddows projetait l'intrigue hors du cadre scénique alors que Mouton brisait le quatrième mur à l'avant-scène du côté jardin et désignait du même coup Lazarette où se terminait la pièce.

Ce choix permettait au metteur en scène de tirer simultanément profit de deux axes importants. D'abord l'axe latéral, le plus évident, permettait l'exploitation de gauche à droite du décor où se déroulait l'action. Le deuxième se traçait à partir du fond de la scène jusqu'au public, à l'aide de l'entrée saisissante de Flibotte qui en situait le point de départ et le dernier déplacement hors du cadre de Mouton. Enfin, par sa gestion de la lumière et de l'obscurité et son accentuation des silences, la mise en scène appuyait constamment l'exigence de l'auteur envers le spectateur, à savoir, combler le texte virtuel. Ainsi, ce deuxième axe traversait d'autant plus le quatrième mur. L'espace se dilatait dans toutes les directions tout en alimentant une tension extrême, génératrice d'énergie, entre la salle et la scène.⁶⁵

L'exploitation constante d'une foule d'autres pôles secondaires amenés par toutes les composantes du spectacle appuyait l'équilibre dynamique de l'espace mais aussi celui du temps par le biais de ce texte virtuel auquel la mise en scène donnait une importance certaine. Cette combinaison complexe mais calculée de ces multiples éléments stimulait l'imagination de l'interprète et celle du spectateur. Du coup, elle ajoutait sans cesse à la densité de l'intrigue comme à celle de cet univers fictif rendu visuel par l'utilisation de l'espace non seulement scénique mais de tout le lieu théâtral puisque le public devenait investi d'un rôle actif alors que la salle englobait une partie de l'espace virtuel mentionné dans le texte.

⁶⁵ Dans son livre intitulé *L'analyse du texte de théâtre* (1998, Paris : Dunod, p. 49-50), Michel Pruner précise ceci sur l'espace virtuel qu'évoquent parfois les pièces de théâtre :

C'est celui qui échappe au regard des spectateurs. Il existe seulement par l'évocation qui en est faite, par la parole ou par le geste des personnages. Il est parfois signifié métonymiquement par un élément aperçu à travers une fenêtre ou par l'entrebâillement d'une porte, qui laisse supposer l'ailleurs entourant l'espace actuel. [...]

Paradoxalement, cet espace virtuel confère davantage de réalité à l'espace actuel, dans la mesure où il inscrit l'action dans un environnement qui se prolonge au-delà du cadre scénique. Son existence [...] fait appel à l'imaginaire du spectateur. [...]

Dans cet espace absent, on distingue un *espace prochain* et un *espace lointain*. L'espace prochain – ou contigu – est coextensif à l'espace actuel. Il est supposé se trouver de l'autre côté de la scène, dont il constitue le prolongement virtuel. Quand un personnage quitte la scène, il est censé continuer d'exister ailleurs, même s'il échappe à notre vue.

3.1.4 L'ÉLIMINATION DES AUTOMATISMES

Le dernier principe d'ordre physique identifié par Barba se compose de trois éléments : l'omission, le principe des équivalences et la résistance. Étroitement lié au principe de la danse des oppositions, le premier élément s'obtient à partir de la décomposition d'une action ou d'un geste afin d'en isoler l'essentiel : il vise la simplification du mouvement. Le principe des équivalences, quant à lui, sert davantage le théâtre de l'évocation plutôt que celui de l'imitation en cherchant à exprimer autrement que par l'expression habituelle. Enfin, la dernière composante de l'élimination des automatismes, soit la résistance, s'obtient par l'exploitation des deux premières. Tributaire de la capacité de l'acteur à contenir l'énergie qu'il génère en lui grâce à l'ensemble des principes identifiés, la résistance oppose l'énergie produite aux dimensions de l'espace et du temps à travers l'exploration de l'omission et des oppositions.

En imposant un style épuré à toutes les dimensions du spectacle, le metteur en scène procédait d'emblée à l'élimination de plusieurs automatismes à l'intérieur des composantes scénographiques, à l'aide de l'omission et du principe des équivalences. Dans le cas du décor, à la demande du metteur en scène, le scénographe avait non seulement éliminé tous les accessoires et meubles évoqués dans le texte. Ce dernier a également choisi de s'en remettre aux éclairages pour délimiter les multiples espaces nécessaires à l'action. Ces effets de lumière demeuraient pourtant simples mais d'une précision et d'une efficacité extraordinaires par leur pouvoir d'évocation. Le cabinet du psychologue donnait l'impression d'être recouvert d'un tapis moelleux grâce à la combinaison du plancher texturé et des projecteurs placés selon un angle qui révélait le relief particulier de sa surface. Toutefois, d'autres éclairages pouvaient aussi créer l'illusion de pièces de béton superposées, ou encore, rappeler les multiples tiroirs d'une morgue.

Si le dernier principe de Barba existait dans les choix esthétiques des composantes du spectacle, l'élimination des automatismes dans l'interprétation des divers personnages s'avérait d'autant plus cruciale. Dans sa façon de construire l'espace scénique et la dynamique temporelle, la mise en scène exploitait aussi une forme de résistance appliquée sur l'énergie dramatique émanant des conflits que présente l'intrigue du *Testament*. Le

statisme de la mise en place servait à augmenter l'énergie du spectacle tout en la contenant. Les déplacements répondaient à une logique esthétique étroitement liée au code directeur plutôt qu'à une psychologie quotidienne que l'on retrouve dans le théâtre réaliste. Du coup, chaque position et chaque geste révélaient ou suggéraient des éléments-clés en appuyant et en contribuant au développement du code de l'œuvre-spectacle tout en participant à la focalisation de l'attention du spectateur et de la tension de l'intrigue.

Ainsi, et même si l'actrice maniait une pièce de lin sur laquelle avaient été transcrits certains extraits du testament du couturier d'Eyam, l'interprète du spectacle ne le manipulait pas comme on le ferait pour un livre au cours des lectures de ce document du passé. À la place, son bras droit s'élevait toujours à la même hauteur au-dessus de l'objet étalé afin de symboliser l'action de lire. Et ce simple geste devenait un code à l'intérieur du code organisateur par sa répétition au fil du spectacle. Cette proposition visuelle offrait l'avantage de projeter une ombre engagée dans un mouvement physique qui représentait le couturier décédé tout en le suggérant penché au-dessus des mêmes tissus et patrons concrètement présents sur scène.

Dans le même esprit, les diverses positions des pieds du personnage de Miranda, de même que la main de Royal posée tour à tour sur sa tête, sa poitrine, son abdomen, son sexe et ses pieds, rappelaient, par la simplicité et la précision du geste posé, le pouvoir d'évocation que détenait le décor dénudé. Le regard lui-même, fixé sur l'interlocuteur absent, n'échappait nullement à ce principe : il nécessitait une stylisation et une minutie complexes afin que le spectateur reconnaisse en tout temps à la fois le personnage présent et l'interlocuteur silencieux. Il s'avérait alors impossible, voire nuisible, de déplacer le regard à plusieurs reprises au cours d'une scène. L'utilisation restreinte et soignée du corps de la comédienne réduisait les risques de brouillage des codes visuels tout en concentrant l'énergie à l'intérieur de son corps plutôt que de la disperser dans des mouvements imprécis. Bref, les déplacements peu nombreux et exécutés dans un rythme propre à chaque personnage appliquaient une résistance à la dimension spatiale alors que les silences répétitifs et soutenus, jumelés au rythme de la représentation évoluant en spirale concentrique, opposaient une résistance à la dimension temporelle. Et de la même façon que l'auteur du *Testament du*

couturier a su percer au-delà des automatismes des conventions d'écriture théâtrale, la mise en scène a remanié certains codes de la livraison d'un spectacle au public.

3.2 LE TRAVAIL DE LA MISE EN SCÈNE SUR L'ACTEUR

Comme nous l'avons fait au chapitre précédent pour le texte du *Testament du couturier*, l'objectif de cette section consiste en l'identification des éléments du code de mise en scène proposé qui ont alimenté notre propre processus créateur dans l'interprétation des rôles du spectacle. Nous ne traiterons que de quelques éléments du spectacle qui ont particulièrement appuyé le schème directeur de mise en scène et stimulé notre moi créateur. Spécifions que la présente section ne cherche qu'à cerner les moments de « décollage créateur » et le transfert des affects, soit les phases un et deux de la théorie d'Anzieu que nous avons reliés aux principes de la désorientation et de la péricipité de Barba. Une analyse approfondie des étapes subséquentes et des quatre derniers principes en rapport direct avec notre travail d'interprétation du *Testament* suivra dans le dernier chapitre de notre réflexion.

3.2.1 SENSATION DE NÉANT ET DE PLÉNITUDE

Des premiers échanges avec le metteur en scène, dont certains ont eu lieu avant même le début des ateliers d'exploration textuelle, notre sensation d'être placée devant un néant s'est accentuée. Comme nous, Beddows éprouvait un sentiment d'angoisse devant cette œuvre, tout en étant persuadé qu'elle nous permettrait à tous deux de dépasser nos limites artistiques respectives si nous acceptions de relever le défi qu'elle nous posait. Dans son cas et selon lui, l'objectif consistait à rendre une lecture claire et unifiée de l'œuvre écrite. Il y parviendrait en superposant un code qui aiguiserait la curiosité du spectateur et le munirait des informations essentielles à la compréhension de l'histoire afin que le public assume le rôle actif que Beddows souhaitait lui confier. À son avis, le défi de l'actrice consistait à créer plusieurs personnages sans avoir recours à la composition grossière de façon à ce que chaque spectateur puisse se reconnaître et s'identifier à eux. Afin d'atteindre ces objectifs, le metteur en scène pressentait déjà un tréteau nu et un espace symbolique capable d'évoquer différents lieux et de suggérer l'époque futuriste de l'intrigue. Enfin, il souhaitait déjà appuyer le texte

négligé d'une façon quelconque pour souligner les silences indiqués par l'auteur. Comme nous cependant, il ne parvenait pas à déterminer à qui appartenait le récit; c'est-à-dire, quel point de vue adopter pour raconter l'histoire.

En somme, parce que le texte donnait l'impression d'une densité presque imperméable, le metteur en scène croyait nécessaire l'adoption d'un style épuré afin de démystifier l'ensemble sans pour autant simplifier la forme du texte. Selon lui, dans la suite logique de ce point de départ, il s'avérait donc insolite de recourir aux accents ou à la psychologie pour construire et caractériser les cinq personnages principaux. L'angoisse d'habiter une scène complètement vide tout en interprétant cinq personnages distincts les uns des autres sans aucune forme d'appui, ne nous permettait d'admettre qu'avec difficulté la validité de ces contraintes additionnelles. Or, lorsque Beddows imposa en plus le défi d'associer chaque personnage à un membre ou une section du corps humain, nous avons d'abord perçu cette requête comme une restriction qui ne servirait qu'à brimer davantage notre créativité et notre expression artistique. Il semblait que le défi de départ, déjà suffisamment imposant, se décuplait en nombre et en difficulté alors que les outils et les pistes créateurs se rétrécissaient au point de nous apparaître comme le fil, mince, vertigineux et dangereux du funambule, suspendu au-dessus du gouffre qu'avait ouvert notre découverte du texte écrit.

Et telle est effectivement la vision que nous avons eu le soir suivant cette directive du metteur en scène. Profondément et physiquement habitée par le sentiment d'avoir été placée sur un fil tendu qui menaçait notre équilibre et notre sécurité, nous avons visualisé la situation et l'émotion qu'elle provoquait sur notre « écran intérieur »⁶⁶. Puis, comme un éclair, notre point d'observation de cette image s'est déplacé au-dessus et à côté de nous pour nous laisser entrevoir le tableau différemment : bien que lointaines, nous pouvions voir les extrémités de ce mince support. Ce même fil traversait donc le gouffre qui prit alors la forme de la gueule du monstre pressenti. Immédiatement après, nous comprenions la requête du metteur en

⁶⁶ Expression empruntée à Michael Chekhov, acteur et auteur de plusieurs ouvrages sur le travail de l'acteur, dont *L'imagination créatrice de l'acteur*, (1995, Paris : Pygmalion), dans lequel on la retrouve.

scène comme un outil d'expression de nos impressions initiales de dédoublement qui mènerait à la représentation globale du monstre que nous avons perçu dans le texte. Il importait d'y plonger, de l'habiter, pour lui donner parole et vie. Pour le révéler, il apparaissait soudainement essentiel de l'endosser dans sa totalité plutôt que de se limiter à évoquer ses composantes à travers chacun des personnages.

Au lieu d'accueillir les notes de mise en scène uniquement comme des limites et des restrictions, nous devions les appliquer comme repères et prémices à l'élaboration de codes physiques et vocaux, à la fois distincts et unificateurs, pour chacun des personnages. Ainsi, le monstre pressenti se construirait à partir des cinq interprétations. À partir de ce moment et jusqu'à la dernière représentation du spectacle, il importait de mettre en pratique toutes les directives imposées dans cette perspective. Nous cherchions alors inlassablement en quoi chaque note d'interprétation pouvait à la fois servir à caractériser le personnage en jeu, et du même coup, profiler le monstre. À l'instar de l'interpénétration des codes de chaque concepteur au schème directeur du spectacle, l'autonomie du réseau logique des codes de chacun des personnages devait s'imbriquer au code unificateur du monstre. Et ce code devait aussi servir le code de mise en scène et celui du texte afin de traduire l'idée de l'Autre qui habite chaque individu.

Dans le même esprit, nous avons choisi de composer avec quatre autres directives de base : les mouvements très limités, l'extrême précision du regard posé sur l'interlocuteur, les longs silences et le débit monocorde. Les trois premières permettaient de mieux situer l'interlocuteur absent, et par conséquent, de nous projeter dans son aire de jeu. De cette façon, nous avions presque l'impression d'habiter deux points différents de la scène simultanément. Cet exercice avait pour but de créer l'illusion d'un véritable dialogue auquel le spectateur était convié. En suivant notre exemple d'investissement, il participerait à combler non seulement le texte virtuel, mais également l'espace que devait occuper l'interlocuteur absent. Bref, ces restrictions de mouvement et de l'emploi de l'aire de jeu ainsi traduites dans notre corps permettaient de mieux contenir l'énergie et, par la suite, de la canaliser en l'extériorisant dans un regard focalisé qui habitait divers endroits scéniques.

Toutefois, la directive du débit monocorde posait problème. D'abord parce qu'elle fut présentée par un terme erroné – monotone – mais surtout parce que la requête visait l'élimination de toute forme de psychologie dans le jeu. Rappelons que les premières lectures avaient éveillé nos maigres connaissances du Ça, du Moi et du Surmoi et nous avaient donné la nette impression de devoir incarner la notion de dédoublement. Un minimum de psychologie semblait s'imposer pour nourrir les longs silences du texte. Craignant déjà qu'un texte si hermétique ennuie le public, nous étions persuadée qu'une lecture trop aride et « monotone » allait rendre la tâche d'interprétation carrément impossible.

Selon le metteur en scène, cette société présentait une civilisation déshumanisée qui refoulait ses pulsions primaires : la psychologie était donc à proscrire. À l'opposé, nous avons fait valoir que ce n'était le cas qu'en apparence puisque, et ce dès le début de la pièce : Royal se livre secrètement à ses pulsions sexuelles avec Yolande, Miranda lutte ouvertement contre ses propres désirs charnels, Flibotte affiche une soif de vengeance contenue seulement devant ses ennemis, et l'ensemble de tous ces désirs naît en Mouton au fil de l'intrigue. Au terme de notre échange sur la question, il a été convenu d'intégrer les deux positions. Selon une perspective personnelle, il s'agissait de nous nourrir de cette opposition entre l'aspect déshumanisé et les pulsions primaires de façon à faire basculer l'équilibre entre ces deux pôles au fil des trente tableaux.

Nous élaborerons dans le chapitre suivant sur la suite du processus de création des personnages. Il y sera alors question des outils et des méthodes employés dans le dessein d'obéir à ces multiples notes d'interprétation et de procéder à la mise en corps des codes élaborés dans la conception des personnages.

CHAPITRE IV

LES PRINCIPES DE BARBA ET LES ÉTAPES D'ANZIEU DANS LE TRAVAIL D'INTERPRÉTATION

Si les principes de Barba semblent correspondre aux cinq phases de la théorie d'Anzieu et, par extension, s'appliquer au texte dramatique et à la mise en scène, il importe de rappeler que l'anthropologue les a identifiés afin de cerner l'expression de l'énergie de l'acteur. Cette partie de notre réflexion veut poursuivre l'analyse amorcée dans les chapitres précédents en s'attardant maintenant au travail d'interprétation. Nous nous proposons donc de retracer l'expression pratique des six principes de Barba, tout en les rapprochant des cinq phases de la théorie d'Anzieu, dans l'interprétation du *Testament du couturier*. Puisqu'il a déjà été question des éléments constitutifs de notre désorientation créatrice⁶⁷, nous ne procéderons ici qu'à un survol rapide des deux premières phases de la théorie d'Anzieu en parallèle aux deux premiers principes de Barba. Ce chapitre veut expliquer l'emploi des principes dans la construction physique du code qui a orienté notre travail.

4.1 L'IMPORTANCE DU CODE POUR BARBA ET ANZIEU

Dans le premier chapitre, nous avons expliqué les principes de Barba par la théorie d'Anzieu. Il y a été expliqué en quoi la désorientation et la périclé correspondaient à la première et à la deuxième phase du processus créateur : l'inspiration saisit son sujet pour lui permettre ensuite de transférer ses affects de l'inconscient au préconscient. La précision, troisième principe d'ordre psychique, amorce la première étape de la troisième phase de la théorie d'Anzieu : instituer un code. Selon le psychanalyste, la clé de la créativité et de l'invention repose sur la capacité des véritables créateurs à développer des codes novateurs complexes,

⁶⁷ Voir les dernières sections des chapitres traitant respectivement du texte et de la mise en scène.

allant parfois jusqu'à les imbriquer ou les tresser entre eux. Or pour Barba aussi, le code joue un rôle prépondérant dans le travail de l'acteur.

Tout au long de ses écrits, l'anthropologue étaye ses principes à l'aide d'exemples tirés surtout des diverses formes d'art de représentation et de sports orientaux. Dans l'introduction de ses deux livres *Anatomie de l'acteur* et *L'énergie qui danse*, il explique que la codification extrêmement développée des traditions orientales, comme le théâtre Nô et Kabuki, soutient directement les principes à la base de la qualité d'énergie de l'acteur en représentation.

L'acteur occidental contemporain ne possède pas un répertoire organique de conseils sur lesquels il pourrait s'appuyer et à partir desquels il s'orienterait. [...] Il lui manque ces règles d'action qui, sans pour autant restreindre sa liberté artistique, l'aident dans son travail.

L'acteur traditionnel oriental se base, au contraire, sur un corps organique et éprouvé de « conseils absolus », c'est-à-dire des règles qui ressemblent aux lois d'un code. Elles codifient un style d'actions fermé en soi et auquel tous les acteurs du genre doivent se conformer.

Naturellement, l'acteur qui se meut à l'intérieur d'un réseau codifié a une liberté artistique plus grande que celui qui – tel l'acteur occidental – est prisonnier de l'arbitraire et de l'absence de règles. En revanche l'acteur oriental paie sa plus grande liberté par une spécialisation qui limite ses possibilités de sortir des territoires qu'il connaît.⁶⁸

Ces codes complexes à la base des traditions théâtrales orientales et de certaines formes d'arts de représentation occidentales, font écho aux codes que mentionne Anzieu. Chez l'acteur, ces codes servent à encadrer et structurer son travail d'exploration et lui permettent de se surpasser lorsqu'il sait et ose les manipuler et les combiner entre eux. Lorsqu'il y parvient, l'acteur en réactualise le sens et fait alors preuve de créativité au même titre que les nombreux grands auteurs qu'Anzieu donne en exemple. La qualité d'expression, malgré ces contraintes techniques, constitue l'originalité et le talent de l'acteur aux dires de Barba, et participe à susciter une plus grande attention du public. L'application d'une codification quelconque jumelée à une exploration soutenue permet donc une plus grande expressivité, entre autres parce qu'elle soutient directement le principe d'élimination des automatismes. Ce

⁶⁸ Eugenio Barba. 1985. « Anthropologie théâtrale », *Anatomie de l'acteur*. Lecture : Bouffonneries, p. 4.

recours aux codes à l'intérieur des six principes de l'anthropologue suggère donc un autre parallèle d'importance entre les observations de Barba et la théorie d'Anzieu.

Toutefois, si Barba affirme l'importance d'une solide codification qui nourrit la pré-expressivité de l'acteur dans tous ses ouvrages, il déplore le manque de codes dans la tradition théâtrale occidentale bien que quelques disciplines y ont recours.

L'Orient aussi bien que l'Occident ont recherché une codification pour donner à l'acteur un corps préexpressif. (*sic*) Mais en Occident, à cause de la traditionnelle division des acteurs en comédiens, danseurs, mimes, chanteurs, cette recherche n'a donné lieu qu'à de rares et sporadiques témoignages, à l'exception [...] (du) ballet classique ou le mime. [...]

Discontinuité dans la tradition, recherche de réalisme ou mieux de naturalisme, bases psychologiques et non physiologiques de l'acteur, ont peu à peu détruit un patrimoine de règles fixant le comportement de l'acteur.⁶⁹

Cependant, et comme Barba l'indique, il y a eu un mouvement croissant vers l'art comme métaphore plutôt que comme imitation au cours du XXe siècle. En effet, bon nombre de praticiens se sont penchés entre autres, sur les origines du théâtre et ont puisé à même diverses techniques délaissées. Les exemples les plus éloquents que donne l'anthropologue sont l'effet de distanciation de Brecht et la biomécanique de Meyerhold. En se tournant vers les origines du théâtre, Brecht a favorisé le théâtre épique pour créer son effet d'éloignement alors que Meyerhold s'est inspiré de la pantomime et du théâtre de foire pour développer sa biomécanique. Ce retour aux sources a restauré une certaine forme de codification au cœur de leur approche, à l'instar de celle que l'on retrouve dans les formes traditionnelles de la culture orientale.

Mais si notre tradition théâtrale s'avère dépourvue de tels cadres en général, qu'advient-il alors de l'acteur occidental? Vers quelle forme de codification peut-il se tourner pour s'orienter dans sa démarche et structurer son travail d'exploration? Doit-il se résoudre à un

⁶⁹ Eugenio Barba. 1995. « L'énergie qui danse », *L'art secret de l'acteur*. Lecture : Bouffonneries n° 32-33, p. 176.

bassin limité de pré-expressivité ou peut-il choisir de s'imposer des balises précises et appropriées à chaque production auxquelles on l'invite à contribuer? À la lumière de la théorie d'Anzieu, il semble que la deuxième solution s'impose puisque la création d'un code constitue le nœud du véritable processus créateur. Or, peu importe le genre théâtral dans lequel l'acteur évolue, les principes de Barba et la théorie d'Anzieu confirment la nécessité d'un code.

À défaut d'opérer à partir d'une stricte codification théâtrale traditionnelle, mis à part quelques genres théâtraux (ex. : la commedia dell'arte, le mime), rien n'empêche l'acteur de s'en constituer une lui-même en s'inspirant de différentes sources. Selon nous, c'est ce que les programmes de formation théâtrale cherchent à accomplir avec les cours de danse, de chant, d'acrobatie, de mime, de bouffon, etc. Ces diverses formes d'expression munissent l'artiste de différents cadres et structures que l'acteur peut appliquer, tels quels ou transformés, en tant que codes, dans son exploration de personnages. Si les directions du metteur en scène délimitent quelque peu son terrain de jeu, l'acteur doit développer son propre système de règles qui lui servira de code en puisant à même son bagage de connaissances artistiques ou autres.

4.1.1 LE TAI-CHI : UN CODE TRANSPOSÉ

Dès que nous avons accepté d'interpréter les cinq rôles du *Testament du couturier*, alors que le metteur en scène n'avait pas encore arrêté son choix de lecture du texte, nous nous sommes mise à la recherche d'outils supplémentaires afin de nous préparer aux exigences éventuelles de l'interprétation de ce texte. À ce moment, ignorant tout des recherches de Barba, comme de la théorie d'Anzieu, l'instinct nous a guidée vers le tai-chi. D'après nos observations de cette discipline dans les parcs publics, il semblait que cet art martial pourrait aider à mieux composer avec le stress des nombreux défis que nous voulions relever tout en développant notre flexibilité corporelle.

Une recherche sur Internet confirma les bienfaits du tai-chi en matière de détente physique alors que les étapes de la respiration (inspiration, apnée, expiration) ponctuent les composantes des mouvements de base. De plus, on y spécifiait que cette technique orientale

s'avérait bénéfique tant au plan spirituel que physique. Le tai-chi vise l'éveil et la focalisation de l'énergie en un point appelé *dantian* situé environ à deux pouces au-dessus du nombril tout en veillant à bien ancrer les pieds. À l'origine, elle servait à développer la concentration mentale, l'équilibre et la souplesse du corps chez les guerriers chinois. Enfin, d'un point de vue strictement personnel, il présentait également l'avantage d'accentuer la bonne forme physique sans pour autant développer la musculation contrairement aux sports qui augmentent la force et découpent le corps, comme l'haltérophilie. Choisie entre autres pour notre physique quelque peu androgyne, il importait d'éviter toutes transformations physiques marquées.

Or, près d'un an avant les répétitions officielles, munie d'une vidéocassette et de divers livres sur le tai-chi, nous nous sommes mise à la pratique des rudiments de cet art martial en combinaison avec d'autres exercices afin d'augmenter notre endurance physique. Le tai-chi s'avérait très utile comme séance de réchauffement et procurait plus d'énergie et de souffle avant la marche rapide qui complétait les entraînements. De plus, l'aspect méditatif de la technique disposait notre esprit aux travaux intellectuels. Comblée par tous ces avantages physiques et cérébraux, nous avons entrepris de faire du tai-chi avant chaque représentation à titre de réchauffement de base avant même de commencer les répétitions. Nous ignorions alors que cet art martial allait aussi nous porter secours dans notre démarche artistique.

Aussi magnifique qu'était le décor signé par Glen Charles Landry, aussi exigeant il était de s'y déplacer. Sa perspective, accentuée par les angles prononcés de toutes les faces, réduisait considérablement, tant en surface qu'en hauteur et en largeur, l'aire de jeu au fond de la scène. De plus, sa pente rendait extrêmement difficiles, pour ne pas dire impossibles, toutes démarches et positions debout habituelles. Ces impératifs, jumelés à ceux du metteur en scène, ont mené à la crise d'angoisse décrite au chapitre précédent.⁷⁰

⁷⁰ Nous incluons en annexe diverses photographies qui présentent le décor, certains effets d'éclairages, les costumes et les dynamiques corporelles de l'interprétation du spectacle.

La dissociation qui a révélé une solution viable a ensuite enclenché un processus d'associations entre ces différentes contraintes et les outils à notre disposition pour y parvenir. Non seulement avons-nous alors conjugué les instructions de mise en scène restrictives au besoin de constituer et de traduire le monstre pressenti, nous avons immédiatement lié certains éléments et mouvements précis du tai-chi aux différents membres corporels qu'avait isolés le metteur en scène pour chacun des cinq personnages. Du coup, les difficultés physiques que présentait la pente s'amenuisaient. Les positions de base de cet art martial exigent une flexion constante des genoux afin de permettre le transfert du poids d'une jambe à l'autre de façon efficace, rapide et sécuritaire. Or, le décor nécessitait exactement ce genre de positionnement des pieds, des jambes et du bassin, qui donne un équilibre à la fois plus stable et plus dynamique alors que le corps s'ajuste sans cesse à la direction et au degré d'inclinaison de la pente selon l'axe qu'il occupe sur le plateau. De plus, par sa forme simple, ouverte et précise, le tai-chi répondait au style épuré qu'envisageait le metteur en scène pour évoquer un univers futuriste, alors que les mouvements de base, bien qu'évocateurs, s'éloignaient du quotidien. Enfin, mais sans aucune volonté consciente de notre part au moment de ce décollage créateur, cette technique corporelle allait non seulement générer l'énergie nécessaire mais également permettre de la diriger sur scène avec davantage d'acuité et de retenue.

Ainsi donc, cette technique martiale ancienne jumelée aux directives et aux balises scéniques, se présentait comme un code de base solide et novateur. En outre, nous entrevoyions d'éventuels sous codes qui obéiraient et s'insèreraient à l'intérieur des règles principales imposées par le tai-chi pour chacun des personnages. Munie de ce cadre précis pour structurer l'exploration des personnages et du texte, les obstacles qui nous étaient apparus au départ s'estompaient et tous les défis que nous nous étions fixés devenaient soudainement relevables.

4.2 DE LA DÉSORIENTATION À LA PRÉCISION : L'INSTITUTION D'UN CODE

Lors des premières lectures individuelles du texte, le travail de l'œuvre sur notre personne a fait naître des images et des émotions multiples, et a isolé certains affects personnels sans

complètement les déplacer vers le préconscient. Si la notion d'un monstre s'était concrétisée, les motifs de cette vision n'avaient pas encore été conscientisés. La suite de cette première étape de désorientation, amenée par les difficultés spatiales et celles posées par le code de lecture du metteur en scène, a mené à une crise physique identique à celle que décrit Anzieu dans sa théorie et dont la première phase marque le saisissement. Sans cette désorientation profonde, nous n'aurions pas eu recours à un système aussi complexe d'associations essentielles entre des éléments si disparates.

Il semble donc que plus grande s'avère la désorientation, plus délicatement doit s'opérer l'agencement des idées qui structurent un système de pensées adapté à l'œuvre. Cette expérience personnelle nous confirme la correspondance de la mise au point d'un réseau complexe d'associations, par le transfert des affects, au principe de la péripétie de Barba. Les sauts de la pensée y font directement référence :

Il est aisé d'observer les « sautes (*sic*) de comportement » de la pensée quand il s'agit des péripéties d'une histoire célèbre. Le difficile consiste à être assez malléable pour *ne pas empêcher* ce comportement de se manifester et de venir ainsi désorienter le cours paisible de notre pensée.⁷¹

L'expression mise en italique par l'anthropologue lui-même rappelle la difficulté et la fragilité du processus de transfert des affects de l'inconscient au préconscient, comme l'explique Anzieu⁷². Pourtant, c'est effectivement au cours de cette opération mentale que se sont liés entre eux le Tai-chi, les difficultés imposées par la pente et le texte (répliques biffées et interprétation de personnages des deux sexes), le style de jeu épuré, l'époque futuriste, l'identification et la liaison de parties du corps à des personnages déterminés⁷³, et la création de l'unité du monstre constitué des cinq protagonistes. Des éléments habituellement trop incongrus pour être combinés, mais qui dans ce contexte – à l'intérieur du code qui prenait

⁷¹ Eugenio Barba. 1989. *L'énergie de l'acteur*. Lectoure : Bouffonneries n° 15/16. p. 164.

⁷² Voir aussi la section 1.2.3, aux pages 23 et 24 du premier chapitre de cet ouvrage.

⁷³ De même que tout l'ensemble du code de lecture de mise en scène qui renferme, lui aussi, un système laborieux d'associations diverses.

alors forme – présentaient une logique plausible. D’où l’importance du principe de la précision intellectuelle pour élaborer un code comme le précise Anzieu à la phase trois de sa théorie. Une part importante de ce travail minutieux de triage et d’organisation des idées, des images, des personnages et des notes de mise en scène d’après les composantes du tai-chi pouvant les exprimer correctement s’est d’abord effectué dans notre esprit à l’extérieur des répétitions formelles. Nous avons précisé mentalement les associations d’idées pour ensuite leur imposer une structure d’exploration qui permettrait d’en vérifier la logique, l’efficacité et la valeur artistique lors des répétitions subséquentes.

4.3 LA MISE EN CORPS DU CODE POUR UNE PRÉSENCE DILATÉE

L’esquisse de ce travail mental complété facilitait l’étape de présentation du code de traduction des indications reçues du metteur en scène à notre « confident privilégié ». À travers les échanges avec lui sur notre proposition d’interprétation, nous avons précisé davantage le code en épurant et en complétant certaines idées et associations. Puis, nous avons poussé plus loin la vérification de leur traduction possible par un travail physique dans l’espace scénique. La proposition s’avérait non seulement cohérente, elle plaisait beaucoup au metteur en scène et nous stimulait pour la suite de l’exploration corporelle et vocale.

En effectuant les positions du tai-chi aux fins de caractérisations physiques des cinq personnages, nous nous sommes rappelée que l’art martial vise non seulement la stimulation de l’énergie de l’adepte, mais également à projeter cette même énergie dans l’espace. Dès lors, nos efforts s’appliquèrent à diriger cette énergie vers l’interlocuteur absent. Ainsi, une autre pièce de ce réseau complexe de pensées s’imbriquait parfaitement aux éléments constitutifs de l’ensemble. La suite du processus créateur se fit en toute confiance; ses bases se révélaient solides et dynamiques. Le principe de précision devait maintenant être appliqué à la deuxième partie de la troisième phase de la théorie d’Anzieu, celle de la mise en corps du code développé mentalement.

4.3.1 UNE PRÉCISION IMPORTANTE : L'ÉNERGIE ANIMA-ANIMUS

Outre la qualité de présence, l'application des principes physiques de Barba participe également à transformer l'énergie du personnage. Chacune des innombrables façons de provoquer un équilibre dynamique, de jouer sur les oppositions ou d'éliminer les automatismes traduit les choix que l'acteur fait pour exprimer des facettes précises de son personnage. Ces choix s'effectuent d'après un schéma de pensées (code organisateur), que l'acteur développe préalablement à l'aide des principes d'ordre psychique. Ils servent à la construction physique du rôle interprété. Voyons maintenant comment les principes de Barba participent à la création de rôles de composition, en l'occurrence, ceux de rôles masculins interprétés par une femme.

La raison pour laquelle si souvent, - spécialement en Orient mais aussi en Occident – le sommet de l'art de l'acteur semble être atteint par des hommes représentant des personnages féminins, ou par des femmes représentant des personnages masculins, est que dans ces cas-là l'acteur ou l'actrice font exactement le contraire de ce que fait aujourd'hui l'acteur qui se déguise en une personne de l'autre sexe : ils ne se déguisent pas, mais se dépouillent du masque de leur sexe *pour laisser transparaître un tempérament doux ou fort indépendamment des schémas auxquels doivent se conformer un homme ou une femme dans une culture déterminée.*⁷⁴

Le terme dépouillement dont Barba fait ici mention n'est pas sans rappeler le principe de la désorientation. Retirer le « masque de leur sexe » peut se comprendre en termes d'effacement d'une façon de penser prédéterminée par le sexe de l'acteur selon la société à laquelle il appartient. Puisque la pensée sculpte le corps au même titre que le corps transforme la pensée, on peut admettre que pour parvenir à interpréter un rôle, il faut d'abord épouser une façon de penser appropriée à l'énergie du personnage. Il s'agit d'ailleurs de la base du travail d'interprétation de l'acteur. À travers son analyse du parcours du personnage, il détermine comment celui-ci fonctionne à l'intérieur des règles de l'univers auquel il appartient. Dans le cas de rôles inversés, on y parvient en embrassant plus étroitement le point de vue opposé à sa propre nature. Ainsi, l'actrice doit chercher à renouer avec son être masculin et l'acteur, avec sa part féminine.

⁷⁴ Eugenio Barba. 1985. « Anthropologie théâtrale », *Anatomie de l'acteur*. Lecture : Bouffonneries, p. 19.

Dans son article intitulé *Animus/Anima*, Barba nous rappelle que le féminin et le masculin existent dans tout être humain. L'acteur, consciemment ou non, puise dans les tensions inhérentes entre ces deux pôles pour créer ses personnages, même ceux qui appartiennent à son propre sexe. Celui ou celle qui doit interpréter un rôle de sexe opposé au sien s'en inspire davantage et tend à inverser la domination d'un pôle sur l'autre. Dans chacun des cas, il suffit de procéder à l'établissement d'un nouvel ordre mental entre les pôles, à une forme d'équilibre mental dynamique ou, comme on l'a déjà vu, à une désorientation de l'esprit.

Dans le cadre du *Testament*, nous devions interpréter trois personnages masculins. Il importait donc de varier le degré et l'expression des dynamiques masculines et féminines afin de bien distinguer les cinq personnages entre eux même si des traits se recoupaient. Or pour adopter un point de vue masculin, nous avons défini les traits de caractère de chaque rôle masculin à l'aide d'attributs typiquement masculins. Par exemple, dans le cas de Royal – personnage qui possédait l'énergie masculine la plus accentuée – ce dernier affichait des traits de caractères associés davantage aux hommes qu'aux femmes. Dans cette optique, nous en avons fait un être puissant plutôt que manipulateur; catégorique plutôt que décidé; macho plutôt que séducteur; renfermé plutôt qu'intrigant, etc.

Ces synonymes s'appliquent autant aux femmes qu'aux hommes et pourtant l'être humain tend à associer les premiers en liste à la gent masculine et leur synonyme à la gent féminine. Ce simple procédé épousait parfaitement le nouvel ordre établi par la désorientation mentale et contribuait à générer le type d'énergie souhaitée. Par exemple, lorsque nous cherchions à exprimer la force de Royal, le terme « puissance » évoquait à la fois sa force et son énergie masculine. Suite à certaines représentations, des gens du public ont partagé leurs impressions du spectacle et, lorsqu'il était question du désir sexuel de Royal et de Miranda, ils associaient plutôt la « libido » au personnage masculin et la « sensualité » au personnage féminin. C'est donc dire que le public lui-même avait accepté de cheminer dans la même désorientation intellectuelle.

Nous devions donc tenir compte de ces deux types d'énergie dans nos emprunts au tai-chi modulés d'après une exploration de l'action de chaque scène et des cinq personnages dans leur contexte. Or, nous avons vite constaté que ces transformations se situaient d'abord au

niveau du bassin, en partie afin de nous ajuster à la direction et l'inclinaison de la pente, mais aussi afin de mieux traduire l'énergie propre à chaque personnage. En effet, nous ressentions des variantes importantes pour chacun des protagonistes selon que le bassin était tourné vers l'avant, l'arrière ou optait pour une position plus centrale. Nous reviendrons en détail sur les éléments physiques importants du jeu dans les différentes sections consacrées aux trois principes physiques de Barba pour mieux expliquer en quoi ils participaient à la création de ces énergies distinctes.

4.3.2 DE LA PRISE DE CONSCIENCE DU CORPS DANS L'ESPACE À UN ÉQUILIBRE DYNAMIQUE

Au cours de cette recherche, nos lectures ont mené à la découverte d'un homme de théâtre d'origine japonaise, Tadashi Suzuki, cofondateur avec Anne Bogart, de la compagnie SITI. Ses écrits, dont une contribution à un ouvrage de Barba⁷⁵, ont permis de comprendre les rapprochements effectués entre le Tai-chi et les principes de l'anthropologue. Provenant tous trois des traditions orientales, il ne faut pas s'étonner des parallèles entre cet art martial, les enseignements de Suzuki et les principes de Barba, mais il importe ici d'apporter des précisions sur le fond de ces parallèles.

À l'exemple de bien d'autres formes d'arts martiaux, le tai-chi se pratique pieds nus. Avant de procéder à l'exécution des mouvements, il faut d'abord « réveiller le *chi* », c'est-à-dire l'énergie. L'adepte y parvient en remuant tous les membres du corps jusqu'à sauter sur place. Rappelons que le *chi*, centre de l'énergie, se situe à *dantian*, vis-à-vis du nombril, exactement là où Suzuki, dans son livre *The Way of Acting* place le point de force généré par son propre exercice lequel consiste à taper des pieds sur une musique rythmée. Ces exercices similaires présentent les mêmes avantages : générer l'énergie en soi pour ensuite apprendre à mieux la gérer.

⁷⁵ Il s'agit d'un article intitulé « La grammaire des pieds » mentionné à la section 3.1 du chapitre sur la mise en scène, dans l'ouvrage de Barba *L'anatomie de l'acteur*.

Par ailleurs, les exercices de Suzuki visent à munir l'acteur d'un appui solide en lui « redonnant ses pieds », comme il le précise lui-même. Notre contact à la terre, et donc à l'espace dans lequel on évolue, se fait normalement par les pieds. En faire abstraction nuit au comédien qui tend alors à ne s'en remettre qu'à son torse et à ses membres pour s'exprimer. Le corps n'est pas en pleine relation avec l'espace qu'il occupe. À la lecture des textes de Suzuki, nous avons constaté que le tai-chi, à l'instar de sa méthode, accentuait cette conscience du corps dans l'espace et permettait une force d'expression accrue, même lors de longues immobilités. La relation du corps avec l'espace relève directement de l'utilisation consciente des techniques extra-quotidiennes. Et ce rapport étroit avec le sol s'avère aussi essentiel dans la recherche d'un équilibre dynamique et expressif.

Examinons maintenant ce lien entre la conscience accrue du corps dans l'espace et la modification de l'équilibre. Au quotidien, l'être humain, par principe d'économie d'énergie, maintient généralement un équilibre de base en maintenant les pieds alignés avec le bassin. Sur scène, afin de dynamiser sa présence, l'acteur doit adopter un équilibre réinventé qui favorise une immobilité active plutôt que passive :

L'équilibre dynamique de l'acteur fondé sur les tensions du corps est un *équilibre en action* : il engendre chez le spectateur la sensation du mouvement, même quand il y a immobilité. [...] L'équilibre dynamique se devine dans les poses statiques de ces danseurs thaïlandais : dans ce cas, la tension est soulignée par le contraste créé par la direction des bras et des jambes, mais aussi par un écartement démesuré des jambes.⁷⁶

Cette description du corps en équilibre actif épouse fidèlement de nombreuses positions retrouvées dans le tai-chi. Transformées pour répondre aux besoins et exigences du spectacle, ces positions nous permettaient d'exploiter autant l'axe vertical qu'horizontal du corps dans l'espace. Puisque nous avons déjà expliqué comment ces positions adaptées nous aidaient à composer avec le déséquilibre engendré par la pente, il importe maintenant d'expliquer en quoi elles participaient à caractériser les cinq personnages à interpréter.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 40.

En plus d'accueillir le centre d'énergie, le bassin agit souvent comme point d'ancrage de l'équilibre. En tant que tel, son déplacement et son port peuvent grandement accentuer ou diminuer la stabilité du corps dans l'espace tout en transformant l'énergie déployée. À l'intérieur du travail d'interprétation, dans le cas des rôles féminins, le bassin basculait davantage vers l'arrière et, ce faisant, dégageait les épaules et redressait la poitrine pour mieux l'offrir. Par contraste, au cours de la transition à un personnage masculin, le bassin tendait naturellement plus vers l'avant pour présenter le sexe et ouvrir le torse, ce qui nous conférait une impression d'être plus large et imposante. L'ensemble de la position masculine avait une qualité offensive, prête à l'attaque, alors que les positions féminines s'avéraient plus soumises.

Il fut agréable de constater que Patrick De Vos sur le théâtre Kabuki décrivait des positions similaires du bassin pour les personnages masculins et féminins :

Comme il se destine aux rôles féminins, il veillera à redresser sa colonne vertébrale, selon un axe parfaitement perpendiculaire au sol, le bassin légèrement tourné vers le haut, l'extrémité du coccyx pointé vers l'avant (pour les rôles masculins, le bassin sera à l'inverse tourné plutôt vers le bas, coccyx ramené vers l'arrière, avec le haut du corps sensiblement incliné vers l'avant).⁷⁷

De plus, des sondages effectués auprès des multiples publics qui ont vu notre travail dans la production du *Testament du couturier* confirmaient que les spectateurs croyaient à l'authenticité de l'énergie masculine projetée dans les personnages masculins de même que dans l'énergie féminine que présentaient les personnages féminins.⁷⁸

⁷⁷ Patrick De Vos. 1989. « L'onnagata, fleur de kabuki », *L'énergie de l'acteur*. Lecture : *Bouffonneries*, n° 15/16, p. 124.

⁷⁸ Lors d'une représentation à Jonquières, il a été impossible de remettre un programme du spectacle au public. Ne sachant rien de notre personne, ni notre nom, ni notre sexe, les trois quarts du public ont exprimé le souhait de participer à la discussion que nous devons accorder aux étudiants de théâtre de la région afin de vérifier « ce que nous étions réellement ». Plus d'une centaine de personnes tenaient à savoir (et à voir) si nous étions une femme ou un homme tant ils avaient cru aux différents personnages présentés alors qu'ils étaient convaincus que deux acteurs devaient interpréter les différents rôles.

4.3.3 D'UN ÉQUILIBRE DYNAMIQUE À LA DANSE DES OPPOSITIONS

Alors que l'attitude quotidienne du corps maintient le torse et ses membres dans l'axe vertical, la modification de l'équilibre quant à elle, tel que l'impose un plateau incliné et la pratique du *Tai-chi*, favorise l'opposition des membres du corps et l'exploration de différents axes dans l'espace. L'équilibre quotidien tend vers l'économie d'énergie alors que l'équilibre dynamique requiert un surplus énergétique important. Toutefois, l'acteur qui évolue sur scène d'après les principes de Barba peut grandement dynamiser tout décor, le compléter et, par le fait même, apparaître lui-même plus présent.

Dès la présentation de la maquette du *Testament du couturier*, nous avons ressenti la nécessité de nous inspirer des nombreuses lignes du décor et de composer davantage avec le trompe-l'œil de la perspective afin de souligner la troisième dimension de l'espace et en accentuer l'asymétrie et l'axe distinctif. Les attitudes corporelles que nous devions prendre pour maintenir l'équilibre sur la pente suggéraient déjà une opposition des membres entre eux de même qu'une multiplicité de lignes et d'axes divers. La façon particulière de porter et de déplacer le corps créait des tensions qui permettaient de prolonger un degré élevé de concentration mentale et d'énergie physique malgré l'effort requis pour maintenir le corps dans de telles positions. L'instinct et la logique nous prescrivaient d'explorer à fond ce filon.

À l'aide de ces lignes, ces angles et ces axes, nous avons procédé à l'esquisse de chacun des différents personnages selon leur personnalité et leur sexe. Il importait de traduire l'énergie particulière à chacun dans son attitude de base. Le dynamisme des angles aigus épousait davantage les énergies masculines alors que la multiplicité des axes rappelait la sinuosité des courbes féminines. En partant de ces principes, nous avons exploré l'éventail des possibilités entre ces deux pôles tout en variant les degrés. Nous avons vite compris que la combinaison des deux catégories de pôles dynamisait davantage la composition de chaque personnage en générant plus de tensions ce qui, de plus, permettait de mieux sculpter le corps dans l'espace.

Tous les personnages recréaient, par diverses positions des membres du corps, des angles aigus ou obtus selon leur degré d'énergie masculine. Par ailleurs, afin de traduire l'énergie féminine, nous orientions certaines parties du corps dans différents axes. C'est donc dire que

tous les personnages affichaient une combinaison variée des énergies masculines et féminines (ce que Barba appelle énergie Animus/Anima) en jouant sur les tensions qui les opposent. Ces variations fluctuaient au cours du spectacle selon l'évolution de chaque personnage. L'ensemble de cette étape de notre travail fait écho à la description des trois types de corps dont a parlé Zeami, fondateur du Nô, et qu'a repris Barba pour illustrer ce qu'il appelle la danse des oppositions. « Les trois types de base dont parle Zeami sont en effet les différentes façons de porter le même corps en lui donnant des vies différentes, à travers différents types d'énergie. »⁷⁹

S'il s'avérait relativement facile de traduire efficacement la nature sexuelle de chacun des personnages à l'aide du placement du bassin jumelé à l'opposition des membres, il importait également de reproduire des voix qui puissent leur correspondre. Or les diverses tensions physiques créées pour dessiner le corps dans l'espace étaient si exigeantes qu'il s'avérait nécessaire de travailler de concert avec ces positions pour développer des voix distinctes. Plusieurs qualités sonores se sont d'ailleurs précisées à l'aide des formes physiques identifiées. Il fallait souvent adopter la position corporelle appropriée pour reproduire correctement la voix des personnages.

L'affirmation de Suzuki à l'effet qu'un lien étroit existe entre la nature du contact des pieds au sol et la pose de la voix prenait tout son sens : « There are many cases in which the position of the feet determines even the strength and nuance of the actor's voice. »⁸⁰ Les modulations vocales s'effectuaient en effet plus aisément lorsque le corps adoptait les formes physiques qui leurs étaient jumelées. Les tensions corporelles du corps étaient soutenues d'abord et avant tout par la position et les tensions qu'assumaient les pieds. Toutes modifications des membres supérieurs demandaient un ajustement quelconque, même infime, par les membres inférieurs qui compensaient et corrigeaient au besoin, l'équilibre dynamique.

⁷⁹ Eugenio Barba. 1995. « Santai : les trois corps de l'acteur », *L'énergie qui danse*. Lecture : Bouffonneries, p. 66.

⁸⁰ Tadashi Suzuki. 1986, *The Way of Acting*, traduction par J. Thomas Rimer, Theatre Communications Group, p. 6.

Et tout équilibre nécessite l'opposition de forces et de tensions diverses. Si l'acteur parvient à briser son identification naturelle à son tempérament habituel afin d'assumer le nouvel ordre de pensée qui s'impose, il peut ensuite procéder à la transposition physique de la nouvelle convention sans tomber dans les clichés. Ces expressions physiques se constituent de tensions volontaires qui complètent la nouvelle perspective mentale. Dans le cadre du *Testament*, nous avons procédé sensiblement selon le principe des trois corps de Zeami. Nous avons indiqué l'utilité des oppositions des membres pour former des angles aigus et obtus, le positionnement du bassin et la variation des axes du corps dans l'espace pour parvenir à rendre l'énergie propre à chacun des personnages selon leur sexe et leur tempérament. Or, dans la culture orientale, l'exploitation des axes s'opère selon un code rigoureux.

Patrick De Vos explique qu'en Orient, l'axe frontal, considéré comme trop fort car trop direct, est réservé aux personnages masculins. La femme, dont le rôle est d'accueillir plutôt que d'affronter, doit éviter cette ligne brutale. Alors que nous ignorions tout de cette règle, nous l'avons pourtant observée. Ainsi, Miranda n'embrassait le public de face, le corps tendu à la verticale, que lors de scènes de confrontation. Si ces moments allaient croissant au fil du spectacle et de sa « libération sexuelle », sa position de base propulsait les membres de son corps dans toutes les directions, bras étendus à l'horizontal, et nous la révélait de biais. Yolande, pour sa part, était essentiellement jouée de dos, dans une position assise très similaire à une posture réservée aux jeunes femmes dans le théâtre Nô. Son visage ne se tournait qu'une seule fois vers le public, pour un bref moment, sans épouser un axe complètement frontal. À l'opposé, le personnage masculin dominant, Royal, évoluait exclusivement de face tout en cherchant à occuper le plus d'espace possible à l'horizontale comme à la verticale.

Entre ces pôles de féminité et de masculinité devaient toutefois évoluer trois autres personnages. Leur composition s'effectuait par un dosage tempéré et étudié entre les extrêmes. Le personnage de Flibotte, un trafiquant douteux et sournois, occupait le centre de ce large éventail de potentialités. Nous avons poussé l'audace jusqu'à le rendre légèrement efféminé. Si le torse était tourné vers le public, les jambes, le bassin, et la tête s'élançaient dans des directions opposées. Ses bras, toujours repliés sur lui, l'un selon un angle obtus et l'autre selon un angle aigu, suivaient aussi des lignes divergentes. Même sa voix exhibait son

ambiguïté sexuelle: elle était plus aiguë que grave et se logeait dans les sinus. Elle épousait parfaitement la démarche serpentine de cet intrigant.

Mouton posait toutefois problème. Seul à manipuler l'unique accessoire scénique, ce personnage tendait à ramener le niveau de jeu vers le quotidien. Immobile, son profil physique concordait assez bien à la dynamique d'ensemble et adoptait une attitude similaire à celle du type « vieillard » de Zeami. En mouvement toutefois, les tensions tendaient à se dissiper alors que le corps s'affairait à des besoins extérieurs au jeu : déballer une robe et la suspendre en des endroits stratégiques du décor. Les délais accordés pour effectuer ces actions brusquaient le rythme naturel du personnage ce qui déplaçait les tensions du jeu vers celles qu'éprouvait la comédienne à opérer à l'intérieur de ces besoins scéniques. Nous avons tenté de remédier à ces problèmes au cours des nombreuses présentations du spectacle. Malgré une amélioration certaine, nous n'avons jamais atteint une satisfaction complète pour ce personnage en termes des codes développés.

4.3.4 L'ÉLIMINATION DES AUTOMATISMES

Nos constructions physiques stylisées pour chacun des personnages visaient non seulement à les rendre vivants, mais devaient aussi permettre au spectateur d'y retrouver un fond d'authenticité de sorte qu'il puisse s'identifier à eux. Puisque l'histoire devait se dérouler dans une société futuriste, il nous apparaissait pertinent de marquer l'évolution humaine dans l'attitude et la démarche du corps. Les différents angles et axes qu'assumaient les diverses parties du corps traduisaient bien cette idée d'« évolution » et conféraient, à l'ensemble de notre travail, une certaine véracité, quoique étrangère à notre société.

Nous avons donc procédé avec soin et minutie pour enrayer bon nombre d'expressions corporelles parasitaires à l'aide de différentes techniques. Il a fallu décomposer plusieurs gestes quotidiens qu'engendre l'habitude pour n'en garder que quelques éléments d'expression stylisée. Par exemple, afin de signifier l'action de lire, Mouton maintenait simplement la main ouverte au-dessus du tissu imprimé. De plus, nous avons remplacé certains autres mouvements par des actions nouvelles. Par contre, les attouchements physiques entre certains personnages s'avéraient difficiles à rendre sur scène puisque nous

étions seule à interpréter le spectacle. De concert avec le metteur en scène, nous avons donc choisi de traduire ces moments clés par une ondulation du torse jumelée à une respiration soutenue vocalement. Ce choix présentait l'avantage de maintenir l'effet de tension.

Ce n'est qu'au cours de la recherche, alors que les représentations du spectacle se poursuivaient, que nous avons compris l'exactitude de notre application du dernier principe de Barba. Rappelons que selon l'anthropologue, l'élimination des automatismes s'effectue à partir de trois démarches distinctes : l'omission, les équivalences et la résistance. Nous nous étions effectivement obligée à la construction de chacun des gestes et déplacements en omettant volontairement certaines composantes des mouvements quotidiens, ou encore, en proposant des actions transformées pour évoquer, sans les reproduire tout à fait, des gestes contemporains. Mais ce sont les silences, imposés par le texte et la projection d'énergie dans l'interlocuteur absent, qui ont mené à la compréhension de la règle de la résistance dans l'espace et dans le temps.

L'opposition entre une force qui pousse vers l'action et une force qui retient se traduit, dans le travail de l'acteur japonais, par une série de règles qui opposent [...] une énergie utilisée dans l'espace à une énergie utilisée dans le temps.

Selon l'une de ces règles, sept dixième de l'énergie de l'acteur doivent être utilisés dans le temps et seulement trois dixième dans l'espace. Les acteurs disent également que c'est comme si l'action ne se terminait pas là où le geste s'arrête dans l'espace, mais continuait bien plus avant.⁸¹

L'expression de cette règle abstraite se traduisait dans le rapport étrange auquel nous devions donner vie entre les personnages. Puisque à chaque instant, nous devions interpréter à la fois le personnage parlant et rendre vivant son interlocuteur, l'énergie se déployait autant, sinon davantage, dans le temps que dans l'espace. Au cours des silences constitués par les répliques absentes du personnage alors « invisible », l'énergie trouvait effectivement son expression dans le temps et non l'espace. La tension de la résistance de l'énergie exprimée dans le temps rendait vivante et expressive la « parole » de l'interlocuteur. Sans cette tension retenue, il

⁸¹ Eugenio Barba. 1985. « Anthropologie théâtrale », *Anatomie de l'acteur*. Lecture : Bouffonneries, p. 12.

aurait été impossible de maintenir une présence dilatée sur scène et de permettre au spectateur de combler ces silences avec nous.

Les quatre premiers tableaux du spectacle constituaient une preuve éloquente de l'efficacité de l'énergie retenue dans le temps et l'espace. En effet, les premières vingt minutes du spectacle se déroulaient pratiquement dans une noirceur totale jumelant ainsi l'absence de lumière à l'absence de réplique et à l'absence d'action physique. Lors des répétitions, nous étions convaincue qu'avec cet aride et difficile début, tous les spectateurs sortiraient avant même d'obtenir toute l'exposition des éléments-clés de la pièce. À notre grande surprise, et bien qu'une poignée de gens quittaient parfois la salle au cours de ces premières minutes, l'intensité de l'énergie qui se dégageait de ce début sombre et lent tendait plutôt à accrocher le public.

Sachant pertinemment qu'il était impossible pour qui ce soit dans la salle de nous voir au cours de ces premières scènes, nous adoptions tout de même à la lettre les positions contraignantes des personnages en action. Ainsi, Flibotte devait plier les genoux de façon à ce que la tête soit située vis-à-vis d'un point précis afin d'être illuminée par un projecteur situé derrière et très bas sur les panneaux latéraux. L'énergie, à la fois contenue et projetée d'après cette règle de la résistance dans le temps et l'espace, dynamisait notre présence scénique. De plus, nous prenions soin de placer les bras exactement comme il était prévu de le faire lors de scènes éclairées, ce qui réduisait notre capacité de gestion de l'équilibre du corps, mais qui traduisait bien, malgré l'obscurité, un dynamisme énergétique qui se transmettait jusqu'au public.

Notre affirmation s'explique par une expérience non scientifique mais tout de même signifiante. Lors d'une représentation publique, alors que nous éprouvions des douleurs lombaires aiguës, nous avons triché ces mêmes positions de départ au cours de la période d'obscurité du début. D'emblée, nous avons constaté que notre performance ne rendait pas la qualité habituelle de présence, de dynamisme et de concentration. De plus, le régisseur et le metteur en scène ont tous deux donné des notes de jeu à l'effet que ce même début manquait de précision, de rythme et d'énergie. Enfin, lors de cette même représentation et exactement au cours de cette partie du spectacle, plusieurs spectateurs ont préféré quitter.

4.4 LA RÉINTÉGRATION DU PROCESSUS DANS L'ŒUVRE

Anzieu affirme que la réintégration du processus de création dans l'œuvre s'opère en employant n'importe laquelle ou toutes les phases du processus.

S'ils mettent l'accent sur la première étape, celle du saisissement, ils invoquent l'inspiration, décrivent une alternance d'angoisse et d'extase. La seconde étape, la prise de conscience d'un représentant psychique refoulé ou non symbolisé, leur apparaît comme une révélation, visuelle [...] ou auditive [...] voire les deux ensemble, ou encore comme émanant d'un autre registre sensoriel [...] L'étape suivante, [...] la saisie d'un code à incarner dans un corps, est généralement présentée comme la conviction d'une forme primordiale, d'origine inconnue, qui s'impose avec force à l'esprit et qui détermine le projet à la fois volontaire et vital d'en informer une matière, c'est-à-dire de donner forme, et cette forme, à un chaos. La quatrième étape, le travail de la composition et du style, suscite des métaphores extrêmes [...] La dernière étape, l'exhibition de l'œuvre, est située elle aussi dans un continuum qui va de l'arrachement, de la honte et de la dépossession à la mégalomanie, à l'indécence triomphante et à la magnification grandiose de soi.⁸²

Si Barba ne mentionne aucunement cet aspect important du processus créateur selon Anzieu, il n'en demeure pas moins que cette réintégration s'avère suggérée par les actions suivantes : reprise et transformation des principes d'ordre psychique dans leurs homologues corporels. Il indique lui-même ce parallèle entre les deux groupes :

L'esprit dilaté se fonde, avec ses caractéristiques spécifiques, sur les principes mêmes qui définissent le corps dilaté. Il est, réellement et concrètement, la dimension mentale du niveau pré-expressif. L'esprit dilaté correspond au corps dilaté puisque tous deux sont les articulations d'une présence une et indivisible : *physique et mentale*. Le corps dilaté et l'esprit dilaté sont les deux faces d'un même processus qui concerne le corps/esprit-en-vie de l'acteur.⁸³

Ruffini présente les principes d'ordre psychique comme étant les pendants des principes physiques. On peut donc y voir une forme de réintégration du processus créateur lorsqu'on comprend l'application des principes physiques comme la mise en corps du code qu'a développé l'esprit dilaté à l'aide des principes psychiques.

⁸² Didier Anzieu. 1981. *Le corps de l'œuvre*. Paris : Gallimard. p. 131.

⁸³ Franco Ruffini. 1995. « L'esprit dilaté », *L'énergie qui danse*. Lecture : Bouffonneries n° 32-33, p. 47.

À un niveau personnel, nous avons en partie fait l'expérience de la réintégration du processus créateur sous cette forme simple. Lors d'expérimentations diverses dans le décor, de brefs éclairs visuels intérieurs faisaient écho au moment initial de saisissement et permettaient de perfectionner les mouvements selon le schème de pensée de départ. Par ailleurs, ces illuminations soudaines ramenaient aussi l'image du monstre qui se constituait lentement, au fil de la présentation des cinq personnages, et que la vie animait pleinement au moment où le couturier du XVI^e siècle dominait l'esprit de Mouton pour le faire sombrer dans la folie. Cet apogée dans l'interprétation se poursuivait avec la scène grandiose de Royal qui bascule complètement dans sa mégalomanie pour se révéler sur scène comme un monstre en puissance, bien qu'extrêmement souffrant. Un dernier soubresaut avait lieu lors de l'exposé de vengeance que livre Flibotte à son ennemi Royal avant que le monstre ne s'éteigne lentement sur la dernière réplique de Mouton laissée en suspens.

C'est également au cours des répétitions que nous nous sommes pleinement saisie du code qu'avait inséré l'auteur dans ce que nous nous plaisions à appeler le demi personnage du couturier. Nous l'appelions ainsi, car il était impossible de l'incarner pleinement : son « texte », bien que porté par notre voix, ne s'entendait que sur bande sonore. De plus, seules quelques brèves secondes où, le regard alors posé directement sur le public, permettaient d'endosser une posture composée expressément pour lui. Persuadée que la dynamique particulière entre Mouton et le couturier contenait la clé pour décoder l'énigme de la structure et du fond du texte, nous nous efforcions de traduire dans le jeu une dynamique semblable entre les personnages, de même qu'entre nous et les spectateurs. Cet objectif s'accomplissait dans l'énergie contenue et déployée dans le temps et dans l'espace. Enfin, il semblait que ce monstre ne pouvait émerger que si nous acceptions de fouiller les tréfonds de notre propre personne et de nous accorder la liberté de toucher et de révéler nos failles, nos désirs grandioses, de même que notre plaisir intense à projeter une image tantôt féminine, tantôt masculine. Une grande pudeur devant cette ivresse des sens préservait cette frontière dont la fonction consiste à protéger des compulsions en temps normal. Cependant, avec le recul – et ce travail de réflexion stimulant l'objectivité – il s'avère évident que lorsque nous nous accordions le droit de vivre l'immense plaisir inhérent à chacune des représentations, l'appréciation et la participation du public s'intensifiaient également.

Lors des « états de grâce », il semblait alors que l'angoisse de même que l'extase du saisissement à l'origine du processus créateur se renouvelaient d'eux-mêmes et nous plongeaient dans une forme de transe sur scène. Dans cet état particulier, tout en étant pleinement concentrée sur le texte et l'action à livrer, une part de notre personne nous semblait extérieure, parfois jusqu'à occuper l'espace du personnage absent, ce qui permettait d'entendre sous un nouveau jour les répliques mémorisées et de redécouvrir les constructions physiques des personnages en action. Ces observations permettaient aussi de mieux saisir les liens tracés entre les différentes composantes du texte, de la mise en scène et de nos propres codes d'interprétation. Et il était alors possible d'apporter d'infimes précisions et nuances vocales et physiques, ou encore, de nous nourrir de ces découvertes pour pousser plus loin les codes complexes qui semblaient alors comme inépuisables.

À la relecture de la définition qu'en donne Anzieu, toutes les formes de la réintégration de l'œuvre liées aux différentes étapes du processus nous ont été données à vivre à différents moments au cours des répétitions et des représentations. Et chacune de ces expériences ont permis de perfectionner davantage les codes identifiés tout en les liant plus étroitement aux codes respectifs du texte et de la mise en scène afin de rendre justice et d'optimiser le décor, les éclairages et les costumes. Nous croyons que dans le cas particulier de l'acteur, la réintégration du processus dans l'œuvre permet justement de lier plus d'éléments théâtraux entre eux. La dilatation du corps de l'acteur et sa qualité de présence, n'en sont que plus grandes et plus marqués pour le spectateur et plus intrinsèque à tout l'univers qui lui est présenté.

CONCLUSION

Comme l'auteur, le peintre et le compositeur, l'acteur est un artiste. Et à ce titre, un processus de création, semblable à celui qu'effectuent ses homologues des autres disciplines artistiques, s'effectue pour aboutir sur une œuvre achevée : en l'occurrence un personnage. Comme ses collègues, il développe des codes et leur donne forme. Son travail est cependant éphémère et ne repose sur aucun soutien technique qui puisse le sceller dans le temps. Son corps lui sert de matériau, et s'il doit reconstruire son œuvre de soir en soir, lorsque les représentations se terminent, son œuvre n'existe que dans le souvenir des témoins du spectacle.

Le travail du metteur en scène et des concepteurs partage le même sort même si les costumes, les décors et la bande sonore se conservent parfois dans un costumier, un hangar ou une tablette. Sans leurs contextes propres, sans la combinaison de ces multiples éléments, les codes perdent de leur puissance et donc, de leur valeur artistique. Et sans doute plus particulièrement pour le metteur en scène dont l'œuvre repose dans l'orchestration de ces éléments entre eux. Mais cette évanescence n'en fait pas moins des œuvres artistiques. Dans ce sens, comme le croyait Anzieu, les cinq phases de sa théorie du processus de création s'appliquent donc aussi aux artistes de toutes les disciplines. Toutefois, pour l'acteur, le metteur en scène et les concepteurs, ce processus comporte une étape supplémentaire laquelle participe à la phase de saisissement. Par ailleurs, la phase de la mise en corps du code s'avère plus complexe parce qu'elle doit s'effectuer en tenant compte des codes qu'élabore chaque membre de la production dans sa contribution respective à l'œuvre d'ensemble qu'est la représentation.

Contrairement à l'auteur dramatique, le travail des artistes de théâtre se développe généralement à partir d'une œuvre indépendante : la pièce. Parce que l'œuvre du metteur en scène, des concepteurs et des acteurs s'orchestre autour d'un texte dramatique, ces artistes doivent d'abord se laisser nourrir par celui-ci. C'est ce qu'Anzieu appelle le « travail de l'œuvre sur son public ». Cette étape ne s'appliquerait pas uniquement aux artistes du théâtre, mais à tous ceux qui sont tributaires d'une œuvre centrale pour créer dans leur propre domaine artistique (comme les musiciens d'un orchestre qui reprend une œuvre musicale ou

encore le danseur qui livre son interprétation unique d'un ballet connu). Ce travail de l'œuvre sur la personne doit servir de point de départ à l'envol créateur de toute l'équipe, pour déboucher sur une exécution originale de l'œuvre centrale.

La phase du saisissement doit aussi s'opérer en tenant compte du code de lecture de l'œuvre écrite avancé par le metteur en scène. Le fait de construire une œuvre de concert avec d'autres artistes pour créer une œuvre-spectacle implique un travail de collaboration dans l'élaboration de la mise en corps des codes. Si une part du travail de chacun s'exécute en retrait des autres, tous doivent s'assurer que leur propre code correspond, alimente et complète les codes d'origine, soit celui du texte et celui de la lecture de mise en scène. Sinon, le spectacle se construit autour d'éléments disparates qui brouillent la réception de l'œuvre par le public, et ce, même si chacune des composantes possède une valeur artistique certaine. Il incombe au metteur en scène de veiller à ce que ces codes multiples opèrent en concordance avec le code central qu'il doit instituer et communiquer à son équipe.

Le saisissement, première phase de la théorie d'Anzieu, correspond vraisemblablement au principe psychique de désorientation identifié par Barba. L'une et l'autre suggèrent l'inspiration par la similarité de l'objectif : un regard renouvelé, une perspective nouvelle sur un sujet connu. Ce que l'anthropologue appelle la périπέtie et qu'il explique par « les sauts de la pensée » fait écho au transfert essentiel des représentants psychiques d'Anzieu qui s'effectuent à la deuxième phase. Ce transfert de l'inconscient au préconscient s'opère effectivement par un saut au-dessus de la censure habituelle qui protège l'être humain de la folie. Ces sauts et transferts révèlent des associations et des réseaux complexes qui formeront le ou les codes employés par l'artiste qui aura alors à user de précision, troisième principe psychique de Barba, dans l'élaboration de ces codes qui traduiront ses associations et réseaux de logique, qui marque la première étape de la phase trois du processus de création d'Anzieu.

La mise en corps du code et la composition de l'œuvre (qui sont la suite de la troisième phase et le travail concret effectué à la quatrième phase) se traduisent dans les observations de Barba par les principes d'ordre physique. La gestion efficace de l'équilibre dynamique, de la danse des oppositions et de l'élimination des automatismes opère cette mise en corps du code et l'élaboration de l'œuvre par l'artiste. De plus, les principes physiques permettent cette

transformation indispensable du corps de l'acteur pour répondre à l'exigence de la théorie d'Anzieu qui veut que la forme ou le matériau qui accueille le code développé lui soit étranger ou inhabituel. « L'originalité réside, entre autres, dans l'effet de distance (et de surprise consécutive) entre le corps de l'oeuvre et le code. »⁸⁴ Par l'application de ces principes, l'acteur construit son personnage, et donc son oeuvre, tout en traduisant les codes qu'il a développés et qui donnent cette qualité unique et originale à son interprétation.

Expliqués ainsi par les cinq phases de la théorie d'Anzieu, les principes identifiés par Barba dans le travail de l'acteur peuvent s'appliquer à l'auteur, au metteur en scène et aux concepteurs d'un spectacle de théâtre. Comme pour l'acteur, les trois principes d'ordre psychique donnent naissance et structure l'inspiration qui débouche sur un code unique et novateur. La désorientation munira l'auteur d'une perception nouvelle d'un sujet donné; les sauts de sa pensée, ses diverses associations complexes, déboucheront sur un code qu'il lui faudra ensuite organiser à l'aide de la précision. De même, le regard renouvelé du metteur en scène sur une oeuvre dramatique livrera une lecture originale d'une pièce. Même suite d'étapes pour les concepteurs qui devront cependant, comme l'acteur, tenir compte de la lecture de mise en scène proposée pour constituer leur code respectif.

Dans le travail du metteur en scène, on peut aisément reconnaître une forme d'équilibre dynamique dans sa gestion et la coordination des composantes du spectacle que sont les éclairages, l'environnement sonore, la mise en place et l'interprétation des acteurs. La danse des oppositions se traduit dans les forces et les traits des personnages qu'il choisit de mettre en relief, les lignes du décor qu'il exploitera, les axes spatiaux et temporels qui appuieront sa lecture du texte. L'élimination des automatismes consiste à reconnaître et à éradiquer les parasites qui peuvent s'immiscer parmi les composantes du spectacle, qu'ils soient des gestes ou des déplacements superflus, des effets d'éclairage, des éléments du décor, des accessoires ou des costumes qui n'apportent pas ou ne signifient rien de plus selon les codes élaborés.

⁸⁴ Didier Anzieu. 1981. *Le corps de l'oeuvre*. Paris : Gallimard. p. 118.

L'expression des principes physiques de Barba dans le travail de l'auteur et des concepteurs s'avère plus difficile à repérer, mais pas impossible. Chez l'auteur, la forme et le fond de l'œuvre traduisent une forme d'équilibre dynamique en gérant les divers éléments-clés de l'intrigue et de la structure du texte. Il opposera les personnages, les lignes de temps, les lieux entre eux; il mettra en jeu divers points de vue sur des valeurs et des traits humains, des forces du destin et de la nature, des époques, des lieux, des lignes de temps, etc., pour dynamiser l'histoire. Si la structure choisie s'y prête – comme c'était le cas dans l'œuvre de cette recherche –, l'auteur peut également faire jouer entre eux les éléments constitutifs de sa forme et des codes qui la constituent. L'élimination des automatismes s'effectue alors tant dans les actions que posent les personnages à l'intérieur du récit que dans sa façon de faire avancer l'intrigue par le déroulement de l'histoire comme de sa structure; et même de livrer les éléments-clés dans l'utilisation et la transformation des codes employés qui relèvent de la forme de l'œuvre écrite.

Pour attirer l'œil du spectateur, le décor du scénographe fait preuve d'équilibre dynamique à travers les lignes, les axes, les formes, les couleurs, les dimensions, les meubles et l'espace vide. La danse des oppositions s'opère entre ces éléments et les contrastes qui émergent de leur juxtaposition aux autres composantes du spectacle. À l'aide de la perspective, d'illusions optiques, et d'autres procédés du genre, le scénographe confère à son décor une facture extraquotidienne qui contribue également à le rendre plus significatif et actif aux yeux du public. Les éclairages doivent travailler de concert avec le décor et les costumes, ne serait-ce qu'au niveau des couleurs, mais ils contribuent également à traduire efficacement le jeu d'équilibre entre les composantes de la scénographie, tout en opposant entre eux les différents éléments spatiaux et temporels du spectacle. De plus, un jeu d'éclairage permet l'omission, le remplacement ou la figuration d'un accessoire, d'une indication scénique, d'un déplacement, etc. Les choix de la coupe, des couleurs, des textures des costumes traduisent tous une forme d'équilibre et d'opposition entre eux de même que dans leurs interactions avec l'ensemble de la scénographie. Il n'est pas rare d'isoler, d'omettre ou de transformer certains éléments d'un costume pour renouveler ou rehausser sa signification.

Bref, l'interdépendance des diverses composantes d'un spectacle participe grandement à l'expression des principes d'ordre physique de Barba. On ne doit pas s'en étonner puisque les

codes que chacun de ces artistes développe sont tributaires d'une même œuvre écrite comme d'un schème unificateur unique qu'est le code de lecture de mise en scène. Par conséquent, pour le metteur en scène, l'application des principes physiques s'effectue nécessairement à travers l'orchestration de ces composantes scéniques et de l'exploitation qu'il en fait par le biais de ses directives à l'acteur qui habite ce décor, ces éclairages et ces costumes.

Selon Barba, l'application des six principes dans le travail de l'acteur produit une énergie qui lui est propre et le rend dynamique et présent aux yeux du spectateur. Toutefois, si ses principes correspondent en effet aux différentes phases de la théorie d'Anzieu, cette même énergie ne serait pas uniquement le résultat de la mise en application des principes, mais aussi son point d'origine. Le psychanalyste l'appelle la pulsion libidinale. Elle provient des affects refoulés contenus dans les représentants psychiques que l'artiste a transférés de son inconscient à son préconscient afin d'élaborer un code qui confère à son œuvre une originalité marquée. Cette pulsion s'avère essentielle à l'acteur tout au long de son processus de création afin de l'appuyer dans la lutte que se livrent le Moi idéal et le Surmoi. Sans elle, il serait trop ardu pour l'acteur de livrer son œuvre en public; d'affirmer « sa réalité subjective en une réalité externe »⁸⁵.

Chez l'acteur, cette réalité subjective semble correspondre à la représentation mentale idéalisée du personnage qu'il projette sur son « écran intérieur »⁸⁶. Les principes psychiques, comme les trois premières phases de la théorie d'Anzieu, dessinent sur cet écran les premières ébauches du code unique, alors que les principes physiques (ou les dernières phases du processus créateur) participent à son extériorisation sur scène. Le public est donc témoin d'une décharge excessive d'énergie spécifique à tout artiste de performance qui commande l'attention. Du même coup, le public reçoit aussi une énergie propre à toute œuvre, qui soutient la dépense physique supplémentaire de la représentation, mais participe surtout à rendre visible l'invisible qui maintient son intérêt.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 114-115.

⁸⁶ Terme défini par Michael Chekhov dans son livre *L'imagination créatrice de l'acteur*.

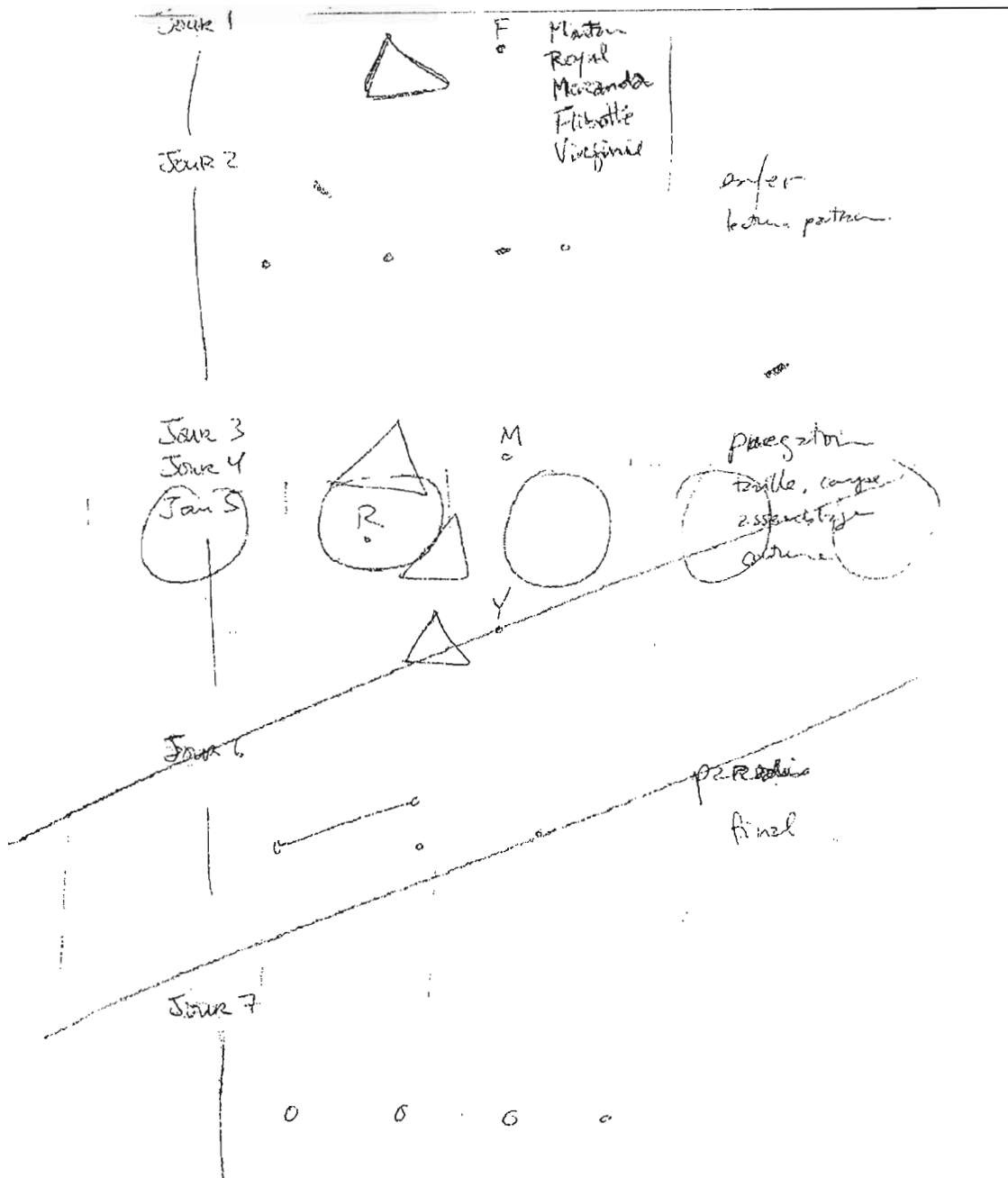
Or si les cinq phases de la théorie d'Anzieu expliquent les principes de Barba qui munissent l'acteur d'une forte qualité de présence, la théorie explique l'origine de l'énergie créatrice, alors que les principes en retracent son expression. La théorie étudie davantage l'aspect intérieur du processus créateur alors que les principes structurent le travail physique et extérieur. Ainsi, s'il est vrai que l'étude d'Anzieu permet de mieux comprendre les observations de Barba, la théorie du psychanalyste complète autant qu'elle explique les principes de l'anthropologue. Par conséquent, les principes de Barba traduisent et transposent au domaine théâtral les cinq phases de la théorie d'Anzieu. La pulsion libidinale serait donc l'enveloppe intérieure de l'énergie que perçoit et reçoit en quelque sorte tout public, ce qui enclenche l'étape finale du processus créateur qu'est le travail de l'œuvre sur son récepteur.

APPENDICE I

Tableau des principes de Barba expliqués par les cinq phases d'Anzieu

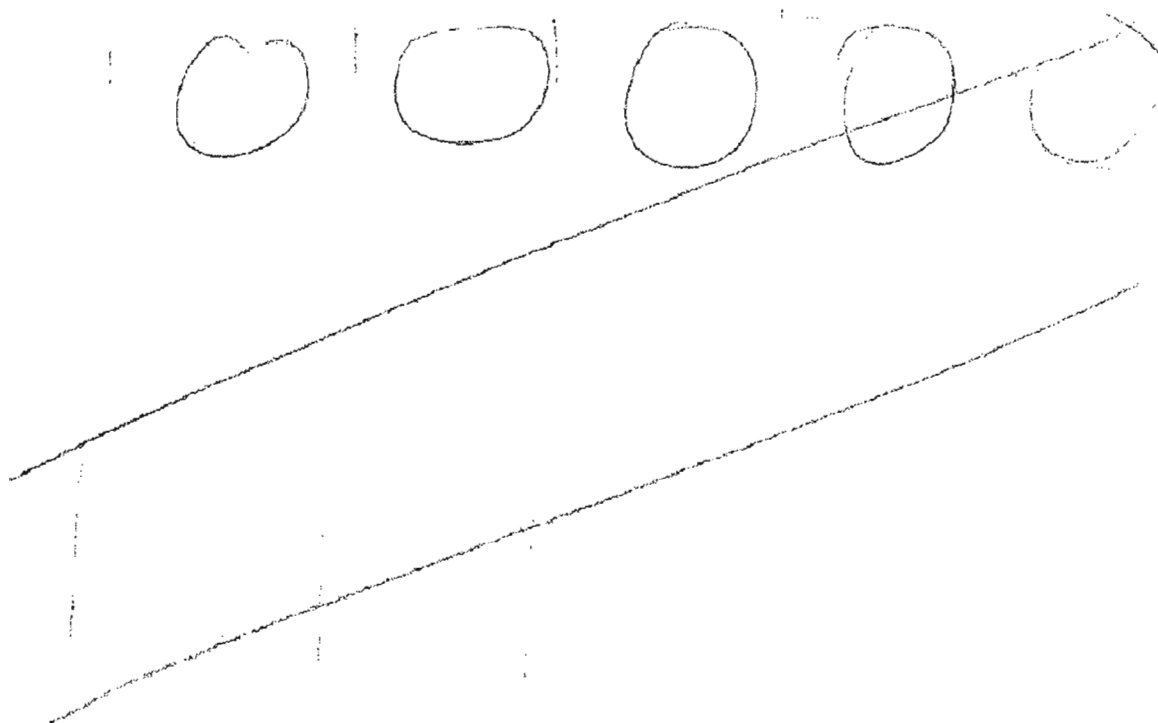
ANZIEU	BARBA				ACTIVITÉS
Phase I : saisissement	Désorientation				Inspiration, regard renouvelé sur un sujet précis. Chez l'acteur, cette inspiration provient en partie du travail de l'œuvre texte et du code de mise en scène proposé.
Phase II : prise de conscience de représentants psychiques inconscients	Péripétie				Ouverture du champ des possibilités. À l'aide des transferts de l'inconscient au préconscient des représentants psychiques l'artiste élabore un réseau complexe d'associations; « sauts de la pensée » entre les différentes composantes du code.
Phase III : institution du code et sa mise en corps	Précision	Équilibre dynamique	Danse des oppositions	Élimination des automatismes	Élaboration et mise en corps du code dans l'œuvre. Chez l'acteur, il s'agit de la construction du personnage tant dans ses traits intellectuels, psychiques et physiques.
Phase IV : composition	Tous les principes à l'œuvre dans la construction du personnage				Arrêt sur différents choix artistiques potentiels afin de traduire le plus efficacement et de façon originale le ou les codes développés ultérieurement. Au théâtre, cette étape se déroule essentiellement au cours des répétitions.
Phase V : production	Tous les principes à l'œuvre dans la livraison du spectacle				Livraison de l'œuvre d'après les choix artistiques effectués lors de l'élaboration du ou des codes. Parfois, il y a reprise du processus créateur et réintégration de l'œuvre dans le processus.

APPENDICE II



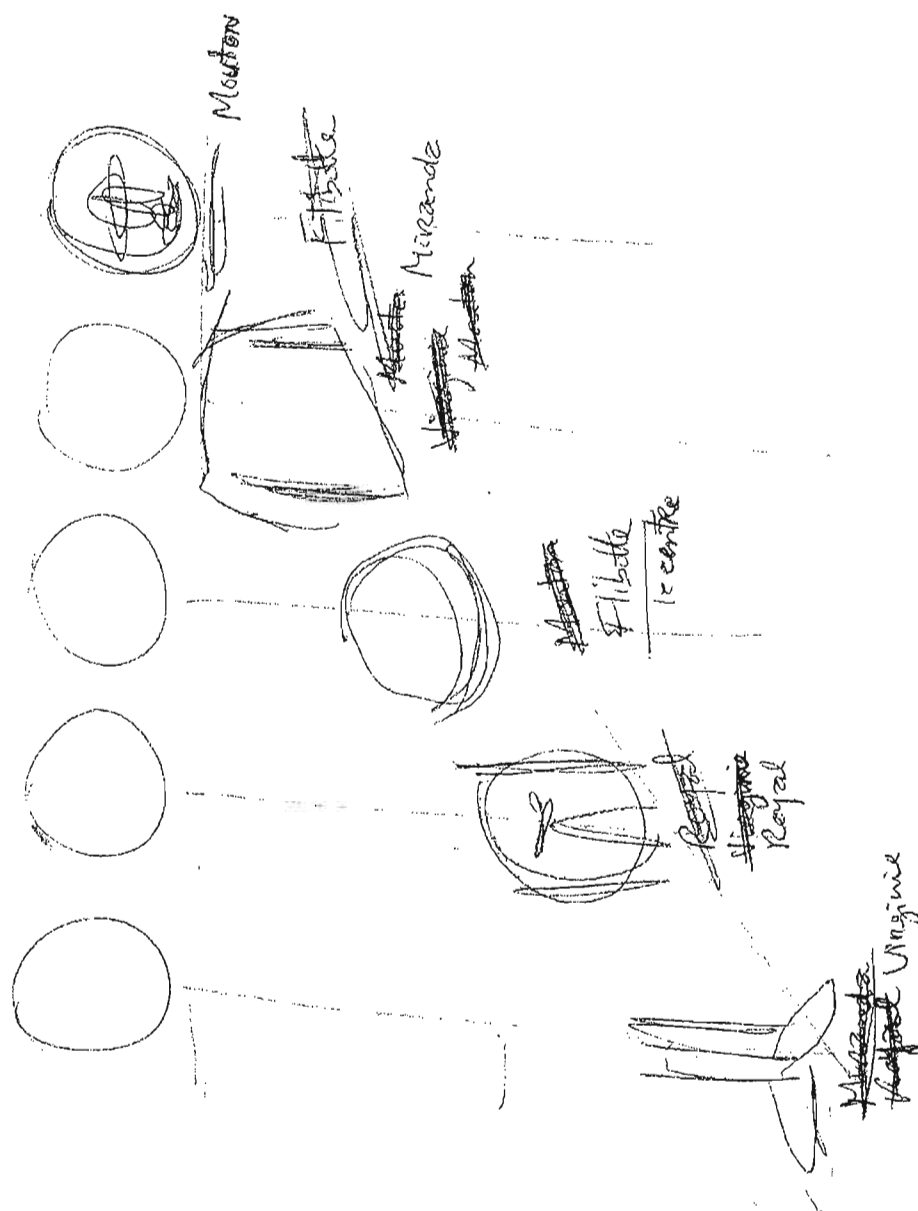
APPENDICE III

Platon
Rosal
Miranda
Filibotte
Virginie



U.d'O., CRCCF, Fonds Michel Ouellette, *Le testament du couturier*, [Note, exemplaire d'un testament, d'un mandat en cas d'inaptitude]. 1998. Fiche de renvoi 1 dessin (M189-1/2). P338-1/4/24.

APPENDICE IV



U.d'O., CRCCF, Fonds Michel Ouellette, *Le testament du couturier*, [Note, exemplaire d'un testament, d'un mandat en cas d'incapacité]. 1998. Fiche de renvoi 1 dessin (M189-1/2). P338-1/4/24.

APPENDICE V



U.d'O., CRCCF, Fonds Michel Ouellette, *Le testament du couturier*, [Note, exemplaire d'un testament, d'un mandat en cas d'incapacité]. 1998. Fiche de renvoi 1 dessin (M189-1/2). P338-1/4/24.

APPENDICE VI

Photographies de François Dufrene de la production du Théâtre la Catapulte de 2003 : mise en scène de Joël Beddows; éclairages et décor de Glen Charles Landry; costumes d'Isabelle Bélisle; interprété par Annick Léger



Photo 1 : Miranda en consultation avec le Docteur Corvin

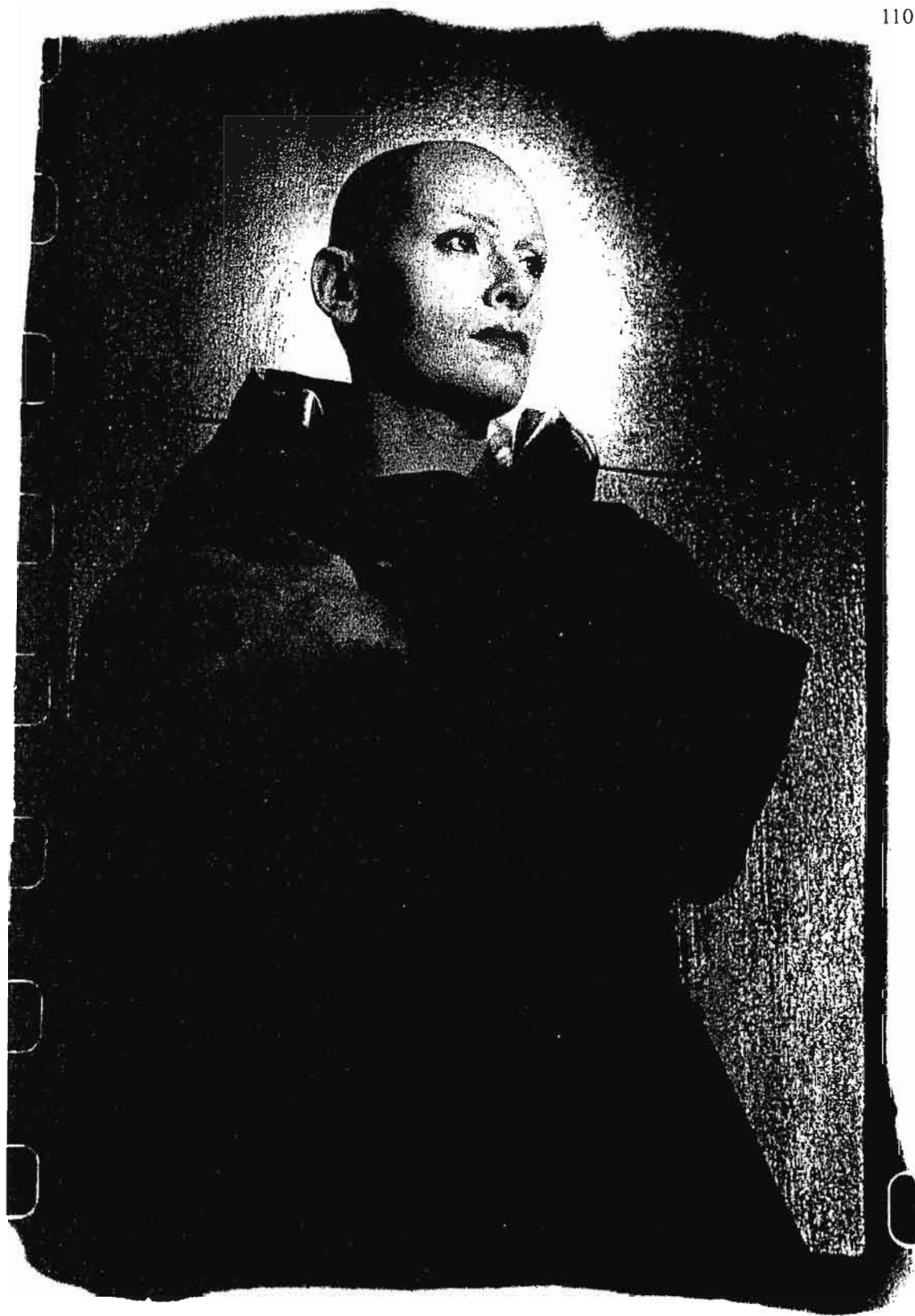


Photo 2 : Flibotte en entretien avec Royal



Photo 3 : Royal à l'apogée de sa puissance



Photo 4 : Yolande



Photo 5 : Mouton qui bascule lentement dans la folie; il est alors habité du couturier



Photo 6 : Royal en douleur, pris au piège par Miranda et Flibotte

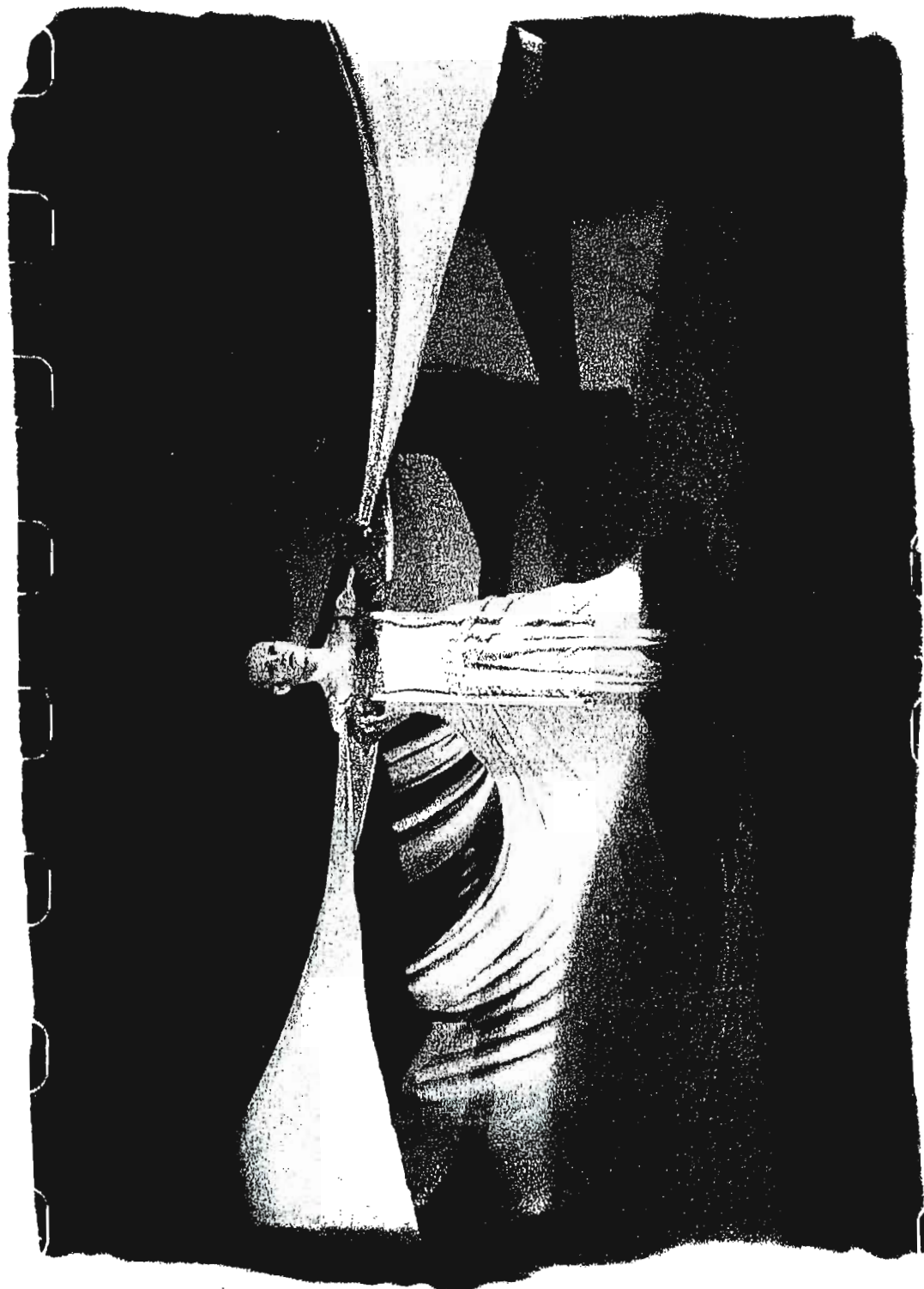


Photo 7 : Mouton et Royal aux prises avec leur folie respective à Lazarette

BIBLIOGRAPHIE

- ANZIEU, Didier. 1981. *Le corps de l'œuvre*. Paris : Gallimard. 377 pages.
- ANZIEU, Didier. 1985. *Le Moi-peau*. Paris : Bordas. 254 pages.
- ANZIEU, Didier. 1994. *Le Penser, Du Moi-peau au Moi-pensant*. Paris : Dunod. 179 pages.
- ANZIEU, Didier. 1987. *Les enveloppes psychiques*. Paris : Dunod. 253 pages.
- BARBA, Eugenio. 1989. *L'énergie de l'acteur*. LECTURE: Bouffonneries n° 15/16. 190 pages.
- BARBA, Eugenio. 1985. *Anatomie de l'acteur : un dictionnaire d'anthropologie théâtrale*. Trad. Eliane Deschamps-Pria. LECTURE: Bouffonneries Contrastes, 210 pages.
- BARBA, Eugenio. 1995. *L'énergie qui danse, l'art secret de l'acteur : un dictionnaire d'anthropologie théâtrale*. Trad. Eliane Deschamps-Pria. LECTURE: Bouffonneries-Contraste. 271 pages.
- BEAULNE, Martine. 2004. *Le passeur d'âmes*. Montréal : Leméac. 199 pages.
- BIGELOW DIXON, Michael. 1995. *Anne Bogart: Viewpoints*. Lyme, NH: Smith and Krauss, Inc. 208 pages.
- BOGART, Anne. 2001. *A Director Prepares*. London : Routledge. 155 pages.
- CHEKHOV, Michael. 1995. *L'imagination créatrice de l'acteur*. Trad. Isabelle Fanchon. Paris : Pygmalion. 249 pages.
- CHEKHOV, Michael. 1953. *Être acteur*. Paris : O. Perrin. 241 pages.
- EHRENZWEIG, Anton. 1974. *L'ordre caché de l'art*. Trad. Francine Lacoue-Labarthe et Claire Nancy. Paris : Gallimard. 266 pages.
- LAPORTE, Michel. 1994. *L'espace théâtral, portrait de la création scénographique 1991-1994*. Montréal : APASQ. 47 pages.
- MANNONI, Octave. 1969. *Clefs pour l'imaginaire, L'autre scène*. Paris : Éditions du Seuil. 318 pages.
- OIDA, Yoshi. 1992. *L'acteur flottant*. Trad. Martine Million. Paris : Actes Sud. 220 pages.
- OIDA, Yoshi. 1998. *L'acteur invisible*. Trad. Isabelle Fanchon. Arles : Actes Sud. 180 pages.
- OUELLETTE, Michel. 1995. *Le Bateleur*. Ottawa : Le Nordir. 124 pages.
- OUELLETTE, Michel. 1997. *L'homme effacé*. Ottawa : Le Nordir. 92 pages.
- OUELLETTE, Michel. 2005. *Le testament du couturier*. Ottawa : Le Nordir. 92 pages.

- OUELLETTE, Michel. Université d'Ottawa, Centre de recherche en civilisation canadienne-française, Fonds Michel Ouellette, *Le testament du couturier*, [Notes et une page du supplément Internet de la revue Actualité]. 1996. P338-1/4/5.
- OUELLETTE, Michel. U. d'O., CRCCF, Fonds Michel Ouellette, *Le testament du couturier*, [Notes, exemplaire d'un testament, d'un mandat en cas d'incapacité]. 1998. P338-1/4/24.
- PRUNER, Michel. 1998. *L'analyse du texte de théâtre*. Paris : Dunod. 128 pages.
- SAMI-ALI. 1998. *Corps réel Corps imaginaire*. Paris : Dunod. 142 pages.
- SAMI-ALI. 1974. *L'espace imaginaire*. Paris : Gallimard. 264 pages.
- SUZUKI, Tadashi. 1986. *The Way of Acting*. Trad. J. Thomas Rimer. New York: Theatre Communications Group, Inc. 158 pages.